

Filmvisio



Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

Postmodern Anlatıda Kristalleşen Zamanın Fenomenolojisi ile *Cici* Filmini Okumak

Reading the Movie *Cici* with the Phenomenology of Crystallized Time in Postmodern Narrative



Ayşe Gül Zeren Kosal¹  

¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Öz Postmodern ve postyapısalcı anlatı kuramlarının etkisiyle sinema, geleneksel anlatı yapılarının tekdüze ve doğrusal yapısını kıran çoğulcu, parçalı ve anlamın belirsizleştiği çok katmanlı yapıları benimser. Parçalı anlatım kullanımı, sinema filmlerinde iç içe geçmiş zamanın çoklu katmanlarını keşfetmek için bir zemin hazırlar. Böylelikle parçalı anlatım, sinemada zamanın kronolojik bir akıştan çok katmanlı anlamlar üreten bir mekâna dönüşmesine ve bu dönüşümün mekanizmalarını analiz etmeye imkân verir. Bu bağlamda Fransız filozof Gilles Deleuze, sinemayı açıklarken klasik algılamayı reddederek onun yerine ürettiği yeni kavramları ve düşünceleri önelemesiyle onu felsefi bir temele yerleştirir. Deleuze'ün sinema yaklaşımının merkezinde yer alan “zaman-imge” ve “kristal-imge” kavramları, postmodern anlatıların parçalı anlatımlarını anlamlandırabilmek için bir perspektif sunmakla birlikte sinemada zamanın deforme edilme ve dönüştürülme stratejilerini sistematize ederek alternatif bir analiz paradigması sunar. Bu düşünceden hareketle postmodern anlatılarda iç içe geçmiş zamanın sinemada çok katmanlı bir anlam üretim mekânı olduğunu göstermek ve bu anlam üretiminin nasıl gerçekleştiğini çözümlemek için Berkun Oya'nın (2022) *Cici* filmi ele alınmıştır. Bu çalışma, Deleuze'ün zaman-imge ve kristal-imge kavramlarını temel alarak sinemadaki parçalı anlatımın nasıl oluşturulduğu ve zaman algısının film sahnelerindeki temsil biçimleri üzerine felsefi bakış açısıyla bir film analizi gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, çalışma kapsamında incelenen *Cici* filminin parçalı anlatısında, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın birbiri üzerine yansımalar yaparak Deleuze'ün kavramlarıyla örtüşmekte olduğu sonucuna varılmıştır.

Abstract Drawing on postmodern and poststructuralist narrative theories, cinema adopts pluralistic, fragmented and ambiguous multi-layered structures that break the monotonous and linear structure of traditional narrative structures. The use of fragmented narrative paves the way for discovering the multiple layers of intertwined time in films. In this way, fragmented narration transforms time in cinema from a chronological flow into a space that generates multi-layer demeanings, enabling an analysis of the mechanisms of this transformation. In this context, Gilles Deleuze, while theorizing cinema, rejects classical perception and instead prioritizes the new concepts and ideas he develops, placing cinema on a philosophical foundation. The concepts of “time-image” and “crystal-image,” which are central to Deleuze’s cinematic approach, offer not only a perspective for interpreting the fragmented narratives of postmodern storytelling but also an alternative analytical paradigm by systematizing the strategies through which time is deformed and transformed in cinema. Based on this idea, Berkun Oya’s (2022) film *Cici* (*Gorgeous*) has been examined in order to demonstrate that the temporality intertwined in postmodern narratives constitutes a multi-layered space of meaning production in cinema, and to analyze how this meaning production takes place. This study aims to conduct a philosophical film analysis focusing on how fragmented narration in cinema is constructed and how the perception of time is represented within film scenes, based on Deleuze’s concepts of the time-image and crystal-image. In accordance with this objective, the analysis finds that in the film *Cici*’s fragmented narrative, the past, present, and future reflect and permeate one another, a structure that resonates with Deleuze’s philosophical concepts.



“ Atif | Citation: Zeren Kosal, A. G. (2025). Postmodern anlatıda kristalleşen zamanın fenomenolojisi ile *Cici* filmini okumak. *Filmvisio*, (6), 122-153. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0015>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Zeren Kosal, A. G.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Ayşe Gül Zeren Kosal aysegulz@ogr.iu.edu.tr



Anahtar Kelimeler postmodern anlatı · parçalı anlatım · Deleuze · zaman-imge · kristal-imge

Keywords postmodern narrative · fragmented narrative · Deleuze · time-image · crystal-image

Extended Summary

Although the concept of postmodernism has been discussed from different perspectives, in general terms it is a multi-layered and interdisciplinary cultural, philosophical and artistic movement that emerged as a reaction against all the outcomes of the modernism movement. In an era where desires were prioritized over needs, postmodernism emerged as “a new era, or the distinctive style of a period” (Zeka, 1994, p. 10). Postmodernism’s unconventional perspective allows for the production of narratives that break traditional molds, alongside classical narratives, in cinema, one of its storytelling tools.

Poststructuralism, which developed alongside postmodernism, has also shaped narrative theories. Poststructuralists objected to the rigid and singular perspective on narratives and language systems in general, arguing that narratives are narratological inventions capable of being interpreted in an almost infinite number of ways (Currie, 1998, p. 3). The fragmented narrative techniques and nonlinear use of time in films have led to a multilayered narrative. Furthermore, postmodernism is reflected in stories in which characters’ perceptions of reality diverge. This blurs the boundaries between the dream world and the film’s narrative. The film *Cici* (2022, Berkun Oya) exemplifies these narrative characteristics. Its fragmented structure, interweaving past and present, demands active audience interpretation, thereby profoundly reshaping its dramatic architecture.

In this context, the main problem of this study is to investigate within the framework of Deleuze’s poststructuralist concepts, the relationship between fragmented narrative and the use of time in *Cici* and their collective function in shaping the film’s narrative dynamics. An analysis will be conducted of how the film’s narrative shifts between different diegetic levels, and how its fragmented structure intertwines the characters’ past and present. This will be followed by a thematic analysis of traumatic memories and reckoning with the past, conducted through a close reading of selected scenes. Accordingly, the analysis seeks to address how the film’s non-linear temporal structure creates a perspectival framework that opens up a multiplicity of meanings.

An analysis focused on multiple meanings demonstrates that the film’s fragmented narrative and nonlinear temporality essentially constitute a representation of the characters’ traumatic memories. This narrative and temporal structure operates as a Deleuzian “time-image,” a form that does not merely recount past events but demonstrates the very process of remembering, re-living, and reconstructing trauma. Consequently, for the audience, the pursuit of a single, objective truth is abandoned. Instead, the narrative immerses the viewer in a fragmented temporality where multiple, subjective possibilities coexist; each character perceives and processes events through their own distinct, often traumatic, perspective.

The meanings uncovered in this study align with the view that the causality, continuity, and single truth structures of classical cinematic narratives are transformed into multiple time sequences, fractured narrative planes, and the production of multiple meanings in postmodern narrative. In *Cici*, these dynamics manifest concretely through: the fragmentation of temporality, the rendering of subjective experience as a “film within a film” and a multi-focal narrative structure. These elements collectively define the film’s postmodern fabric. Rather than being a continuum enabling the flow of events, time in the film is positioned as a backdrop for the cinematic expression of memory, recollections, and emotions. In its “crystal-image” moments, the film forces the viewer to contemplate time not as a linear progression but as a complex prism refracting the characters’ memories. In conclusion, this study has demonstrated the usefulness of Deleuze’s concepts of time-image and crystal-image in analyzing the multiple relationships of time, meaning, and representation in postmodern narrative structures. In this context, it is reasonable to argue that the film *Cici* positions itself as a compelling example of postmodern narrative in Turkish cinema, one that, through fragmentation and ruptures in time, transports the audience to new layers of meaning on both an esthetic and intellectual plane.

Postmodern Anlatıda Kristalleşen Zamanın Fenomenolojisi ile *Cici* Filmini Okumak

Postmodernizm kavramı farklı perspektiflerden ele alınmış ve birçok tanımı yapılmıştır. Genel anlamda ifade etmek gerekirse modernizm hareketinin tüm getirilerine karşı bir tepki olarak doğduğunu söylemek mümkündür. Modernizmle birlikte ihtiyaçların yerini arzuların aldığı bir noktada postmodernizm “yeni bir dönem ya da bir dönemin kendine has üslubu” olarak ortaya çıkmıştır (Zeka, 1994, s. 10). Bu akım kendi ideolojisine sahip bir tepki hareketi olarak hem yaşam hem de sanat biçimlerini şekillendirmiştir. Postmodernizmin kural tanımaz bakışı, hikâye anlatma araçlarından biri olan sinemada da klasik anlatıların yanında geleneksel kalıpları yıkan anlatıların üretilmesine olanak tanımıştır.

Postmodern ve postyapısalcı yaklaşımlarının düşünsel getirileri sinemada, film anlatısı ve yapısında zaman kavramının yeniden düşünülmesini zorunlu kılmıştır. Jean-François Lyotard (2013), tarihi, toplumu ve bireyin varoluşunu açıklamak iddiasındaki büyük, kapsayıcı, evrensel sistemler ve anlatılar olarak tanımlanan üst-anlatılara karşı duyulan güven kaybına işaret ederken bir kurtuluş yolu olarak yerel anlatıların vurgulanması ile postmodern düşüncenin ayırıcı özelliğini ortaya koyar. Bu anlayış felsefe ve sosyolojik alanlarda etkili olduğu kadar sanat ve medya alanlarında da yer bulur. Postmodern dönemde Derrida, Foucault, Kristeva, Lyotard ve Barthes gibi düşünürler çalışmaları, dile getirdikleri yapısalcılık eleştirileri ile postmodern kuramın biçimlenmesine zemin hazırlayan baskın bir kuramsal başkaldırıyı başlatmıştır (Mutlu, 2017, s. 348). Bu atmosferde ortaya çıkan postmodern anlatılarda bilginin çoğul ve çok boyutlu yapısına, zamansallık ve döngüsellik, betimleyici, ödevlendirici, sorgulayıcı, değerlendirici söylemleri bir arada bulunduran yapısına rastlanmaktadır (Lyotard, 2013, s. 41-49). Lyotard, “anlatısal bilgi” olarak ele aldığı kavramı, geleneksel bilgi türleriyle modern bilimsel bilgi arasındaki farkları açıklamak için kullanır. Anlatısal bilgi toplumların kültürel anlatılarını, mitlerini, masallarını ve geleneksel bilgisini kapsayan, dolayısıyla sosyal bağı korurken zaman içinde döngüsel olarak yeniden üreilmeye devam eden bir doğadadır. Anlatısal bilgi ile olanı anlatırken betimleyici işlevlerinin yanında ödevlendirici, sorgulayıcı ve değerlendirici işlevleriyle ne yapılması gerektiği, hangi kuralların geçerli olduğu ve neyin iyi ya da kötü olduğu ifade edilir. Bu bakış açısıyla Lyotard, postmodernizmde bilginin yalnızca bilimsel gerçeklikten ibaret olmadığını; aksine, toplumun tüm tabakalarına yayılan ve sürekli yeniden üretilen bir yapıda olduğunun altını çizer.

Sinemada ise bu durum klasik anlatı yapısının bozulması, zamanın doğrusal olmayışı ve bireysel deneyimlerin ön plana çıkması ile karşılık bulur. Postmodernizmin getirdiği bu değişim izleyici ile hikâye arasındaki ilişkiyi tek bir doğrunun olmadığı daha öznel bir boyuta taşır. Bu durumda postmodern sinema anlatılarında da geleneksel anlatıların doğrusal ve tekdüze yapılarından sıyrılarak zaman ve mekân algısı dönüştürülmüş olur. Postmodernizmle birlikte gelişen postyapısalcılık, anlatı teorilerini de şekillendirmiştir. Postyapısalcılar anlatıların ve genel olarak dil sistemlerinin katı ve tekil bakış açısıyla ele alınmasına itiraz ederek anlatıların neredeyse sonsuz sayıda farklı şekilde yorumlanabilecek anlatıbilimsel buluşlar olduğunu savunmuşlardır (Currie, 1998, s. 3). Filmlerde kullanılan parçalı anlatım teknikleri ve doğrusal olmayan zaman kullanımı, hikâye anlatımının çok katmanlı bir hâle gelmesine yol açmıştır. Bununla birlikte film anlatılarında film karakterlerinin gerçeklik algılarının farklılaşarak düş dünyası ile olan sınırların ortadan kalktığı hikâyeler postmodernist anlayışı yansıtır. *Cici* filmi de bu anlatılara örnek teşkil eden özelliklerde oluşturulan bir kurmaca filmi olarak sunulmuştur. Filmde izleyicinin hikâyeyi anlamlandırma sürecine aktif katılımını gerektiren şimdiki zamanla geçmiş zamanın yarattığı parçalı zaman anlatımı dramatik yapıyı derinlemesine etkilemektedir. Postmodern sinemanın parçalı anlatım kullanımını içeren önemli örneklerden biri olarak Quentin Tarantino'nun *Pulp Fiction* (1994) filmi gösterilebilir. Filmde, birbirinden bağımsız gibi görünen hikâyelerin, final sahnesine gelindiğinde doğrusal olmayan bir zaman akışıyla sunulduğu ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar filmin final sahnesi giriş sahnesinin farklı bakış açısından yeniden bir gösterimiye de zaman akışı doğrusal (lineer) olmadığından anlatılan hikâyenin başı ve sonu da değildirler. Bordwell'in (1985) da belirttiği gibi bu anlatım biçimi, sahneler arası ilişkileri anlamlandırmak için izleyicinin zihninde şemalar oluşturmasını gerektirir. Böylelikle bu süreç, postmodernizmin üst-anlatılara olan inançsızlığıyla uyumlu bir biçimde tek bir doğrusal gerçeklik sunmaktan kaçınarak izleyici için kendi anlamını yaratma özgürlüğü tanımış olmaktadır.

Geleneksel anlatının tek bir doğrultuda ilerleyen zaman unsuru, geçmiş olaylardan geleceğe doğru uzanan kronolojik bir sıra izlemektedir. Bunun aksine postmodern sinemada bu anlayış parçalanmış hikâye yapılarıyla birleştirilerek ters yüz edilmektedir. Roland Barthes (1998), "Yazarın Ölümü" adlı makalesinde biçimciliğe getirdiği eleştiriyle metnin temelinde yer alanın yazar değil dil olduğunu savunmaktadır. Böylelikle anlam yazarın niyetinden bağımsızlaşarak okuyucunun ya da izleyicinin yorumuyla yeni anlamlar kazanma imkânı bulur. Barthes'ın bu görüşü, *Cici* filminde yer alan birbirine bağlanmış zaman dilimlerinin izleyicide yeni bir anlam yaratmaya zorlayan zaman yapısını anlamak için önemli bir bakış sunmaktadır. Parçalı anlatıma başvurulduğunda kesintiye uğrayan olay ve zaman örgüsü izleyicinin anlamlandırma sürecinin de karmaşıklaşmasına neden olur. Bu durumda pasif olarak hikâyeyi tüketen izleyici aktif olarak anlamlandıran bir

üreticiye dönüşmektedir (Bordwell, 1985, s. 58). Deleuze (1985/2021) ise “zaman-ıme” kavramıyla bu süreci genişleterek izleyicinin hikâye akışını takip etmenin yanında zamanın kendisini deneyimlemeye hazırladığını savunur. Böylece zamanın belirsizleştirildiği parçalı anlatı yapıları ile izleyiciden talep edilen bu belirsizlikler arasında bağlantı kurması ve hikâyeyi bir bütün olarak anlamlandırmasıdır.

Buradan hareketle, bu çalışmanın temel sorunsalı, *Cici* filmindeki parçalı anlatımın zaman kullanımıyla ilişkisine odaklanarak hikâye dinamiği üzerindeki işlevlerini Deleuze’ün postyapısalcı kavramları çerçevesinde ortaya çıkarmaktır. Film anlatısında zaman geçişleri ile farklı anlatı düzeylerine nasıl geçildiği, bu parçalı anlatım ile karakterlerin geçmiş zaman ve şimdiki zaman arasında kurdukları bağı nasıl oluşturdukları incelenecektir. Bu doğrultuda filmde yer alan sahnelerde özellikle, travmatik anılar ve geçmişle hesaplaşma temalarına bakılacaktır. Bu amaçlar doğrultusunda cevaplanması istenen “Filmde doğrusal olmayan zaman kullanımı çoklu anlamlar bakımından nasıl bir perspektif sunmaktadır?” sorusuna odaklanılacaktır.

Gilles Deleuze’ün Zaman-İme ve Kristal-İme Kavramı

Deleuze’ün, disiplinler arası çalışmaları, insan bilgisinin farklı, genişletilebilir düzeylerine kapsamlı bir dikkat gösterilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Felsefeyi diğer tüm yaratım alanlarıyla kesiştiren bir düşünür olan Deleuze, zaman ve anlatı kavramlarına getirdiği yeni tanımlamalarla sinemada hem estetik hem de felsefi yaklaşımlara yeni bir anlayış sunar. Bu anlayışta felsefe, yalnızca soyut bir düşünce sistemi olmaktan çıkarılarak hayatla doğrudan temas ettirilmiş olur. Bergsoncu felsefeden yola çıkarak geliştirdiği kavramlarla sinemanın kamera hareketleri, plan, montaj gibi kendi araçları yoluyla nasıl bir “düşünme faaliyeti” yarattığını açıklar. Deleuze’e göre “sinema, sanat dalı olmanın ötesinde gündelik yaşamın bir felsefesi olarak yaşam-felsefe arasındaki teması sağlar” (Rodowick, 2010, xvi). Bu yaklaşımıyla Deleuze, geleneksel felsefe yöntemlerini de içerecek biçimde sinemanın kavramsal potansiyeline farklı bir bakış getirmiş olur. Deleuze, sanat ile felsefe arasındaki derin bağı zamanın ötesinde, tarihsel bağlamlara karşı geldiğine vurgu yapar. Sinemanın kronolojik olmayan anlatı yapılarıyla geçmişin, şimdinin ve geleceğin aynı düzlemde birleştirebilmesi, Deleuze’ün kavramlarıyla ilişkilendirildiğinde sinemaya farklı zaman katmanlarının bir arada düşünülebileceği bir düşünce aracı olma özelliği kazandırır. Bu bağlamda sinema, Deleuze için hem sanatsal bir ifade biçimi hem de zamanın ve düşüncenin sınırlarını genişleten, felsefi düşünce için yeni yollar açan bir ortam olmaktadır. Sinema, bir çeşit “algı” mekanizması olarak işlev görürken “algı” belirli bir özneye içkin olmayan, öznenin dışında gerçekleşen bir veri alımına karşılık gelmektedir. Böylelikle insan gözüne bağlı olmayan bir görme biçimi sunan sinemayla karşı karşıya kalındığında varılan yeni bir felsefi düşünüş alanı keşfetmek

mümkün olur (Colebrook, 2002, s. 29). Bu dönüşüm, felsefi kavramların filmlere uygulanmasıyla olduğu kadar filmlerin yaratım sürecinin felsefeyi dönüştürmesine olanak tanınmasıyla da gerçekleşir.

Bu yaklaşımıyla sinema teorisinde köklü bir dönüşüm yaratan Deleuze sinemayı düşünsel bir araç olarak gördüğünü ortaya koyan iki ciltten oluşan bir eser yazmıştır. Deleuze (1983/2014), *Sinema 1: Hareket-İmge* adlı ilk cildin giriş bölümünde sinema kitaplarının bir sinema tarihi sunmayı amaçlamadığını aksine bu kavramların iki farklı zaman felsefesiyle ilişkili olduğunu ifade eder. Bu ciltte, klasik anlatı sinemasını analiz ederken hareket-imge kavramı üzerinden, zamanın hareketin sonucu olarak algılandığı, dizisel bir düzende ilerleyen sinematografik yapıları ele alır. Deleuze, Klasik Hollywood sinemasının “cisimlerden ya da hareketli nesnelere çekilip çıkarılmış saf hareket” olarak ifade edilen hareket-imge yapısında olduğunu söyler (Deleuze, 2014, s. 39). Hareket-imgede zaman hareketin bir sonucu olarak, genellikle doğrusal olarak ilerlemektedir. Deleuze’e göre “sinema doğrudan doğruya zamanın biçimiyle yüzleştiğinde, ona ait imgeyi ancak doğalcılığın kökensel dünya ve itkilere ilişkin kaygısından koparak oluşturabilecektir” (Deleuze, 2014, s. 171). Bu kopuşla birlikte sinemada hareketin dolaylı temsili olan zaman, kırılmaların, tekrarların olduğu bellek katmanlarıyla kendini gösteren özerk bir gerçeklik hâlini alır. Böylelikle sinemanın her şeyi bir nedene dayandırarak anlamlandırma eğilimini aşmasını ve zamanın saf hâlini doğrudan görünür kılan bir sanata dönüşmesini ifade eder.

Hareket-imge, kamera açılarının görsel bir alanda hareket etmesinin bize hareketin doğrudan ifadesini verdiği ve böylece düşünceyi yaşamın hareketliliğine açtığı sinemanın ilk şoku olarak ifade edilir (Colebrook, 2002, s. 30). Kameranın hareketiyle birlikte hareket eden bedenler, farklı hareketler arasında bağlantı kurarak bir zaman çizgisi oluşturduğunda hareketin dolaylı biçimde görüntülenmesini sağlamaktadır (Colebrook, 2002, s. 32-33). Bu durumda hareketin görsel bir alandaki yansımalarının doğrudan deneyimlenmesi olanaklı olmakta, böylelikle sinema yaşamın hareketliliğini düşünsel bir alana taşıyan bir işlev görmektedir. Erken dönem sinemasında hareket-ingenin egemen olmasına karşın zaman-ingenin temelleri hareket-ingenin ötesine geçmeden zamanın farklı biçimlerini ortaya koyarak var olmuştur (Rodowick, 2010, s. xvii). İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan kültürel, ekonomik ve toplumsal değişimlerin yarattığı tıkanma eylemlilik ilkesine dayalı sinemadaki kriz Deleuze’ün zaman-imge kavramını gündeme getirmiştir (Güğümcü, 2013, s. 92). Tam da bu noktada hareket-imgeden zaman-imgeye geçişin belirgin olmayışı sinemanın evrimini oldukça karmaşık kılmaktadır. Bu belirsiz geçiş aynı zamanda sinemanın hareket-imge ve zaman-imge yapılarını iç içe taşıma kapasitesi olduğuna işaret etmektedir.

Deleuze (1985/2021) *Sinema 2: Zaman-İmge* adlı ikinci ciltte ise modern sinemanın ortaya koyduğu radikal değişimlere odaklanarak zaman- imge kavramıyla zamanın ve hareketin ele alınış biçimine ilişkin yeni bir perspektif sunar. Deleuze'e göre (2021, s. 40) anlatının modern biçimleri zaman-imgenin türlerinden ve kompozisyonlarından türemektedir. Deleuze, modern sinema ile klasik sinema arasındaki ayrımı belirginleştirerek modern sinemanın zaman-imge ekseninde, hareketin de ötesine geçerek zamanın kendisini deneyimlemeye yönlendirdiğini savunur. Zaman- imge, hareket-imgenin nedensel yapısını kırar, zamanı saf bir olay hâline getirerek hem izleyiciyi anlatıyı çözümlmek yerine sezgiye yaklaştırır hem de hareket ve eylemleri sıralı düzenlerinden ayırarak, zamanı mekânsal olarak bölünebilir bir eleman olarak ele alan eylemlerin bağlantılarını yok eder (Sofuoğlu, 2004, s. 74-75). Zaman-imge zamanı dolaylı olarak bir hareketin değerine bağlanması olarak değil doğrudan kendisi olarak izleyiciye sunar (Colebrook, 2002, s. 30). Düşünce görselleştiğinde izleyici için hareket-imgenin "Sonra ne oldu?" sorusu yerini zaman-imgenin "Bu imgenin temsil ettiği nedir? Bu imgelerle zaman nasıl bir hâl alır?" sorularına bırakır.

Hareket-görüntüler arasındaki güçlü bağın karakterlerin durumlara tepki vermesine neden olduğu eski gerçekçiliğin aksine, Yeni Gerçekçilik'te karakterler "profesyonel bir biçimde aktör olmayanlar veya daha ziyade, eylemekten ziyade görmeye ve yapmaya, yanıt vermektten ve bir diyalogu takip etmekten ziyade kah sessiz kalmaya kah herhangi bir konuşmayı sonsuzca sürdürmeye muktedir medyum-aktörler" olarak tanımlanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 31-32). Geleneksel anlatıların durumlar karşısındaki net ve tutarlı tepkileriyle olay örgüsünün ilerlemesini sağlayan karakterleri Yeni Gerçekçilik'te gözlemci konumda, olayları sessizce izleyerek tepkisizce ya da belirsiz ifadelerle karşılayan bir konumdadır. Bu durumda karakterlerin bireysel ve toplumsal olaylar karşısında edilgen ve belirsiz konumu sinemanın insan deneyiminin zamansallığına ve anlaşılmağına atıf yaptığını gösterir.

Deleuze'ün film felsefesinde, zamanın ve imgenin birbirine dolandığı karmaşık yapılar öne çıkmaktadır. Ona göre sürekli olarak akıp giden şimdiki zaman "gerçek" olana, bellekte korunmuş ve istenildiğinde tekrar çağrılabilen geçmişin katmanları "sanal" olana işaret etmektedir (Pisters, 2003, s. 4). Bu iki zaman boyutu bir araya gelerek sürekli devam eden bir kristalleşme yaratır. Böylelikle Deleuze'ün kristal-imge olarak kavramsallaştırdığı süreç ortaya çıkar. Kristal-imge geçmişle şimdinin birbirini yansıttığı dinamik yapısı ile zamanı hem gerçek hem de sanal biçimde içinde barındırır.

Deleuze'ün kristal-imge kavramı geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki bağlantıyla birlikte bu bağlantının yaratmış olduğu belirsizlik ve çoklu anlamları da içermektedir. Bir şeyin geçmiş veya gelecek oluşu, başka bir şeyin şimdisine göre belirlenmiş olur (Deleuze, 2021, s. 124). Deleuze

kristal-imge kavramıyla, zamanın kristalin farklı yüzeylerinde tıpkı aynadaki yansımalara benzer biçimde yansıyarak iç içe geçtiğini ve anlamların birbirine karıştığını ifade etmek için bir metafor yaratmaktadır. Kristal, aktüel ve virtüel olarak gerçeğin temel ikililiğinden doğan ve sürekli yeniden düzenlenen “arzunun güzergahlarını ve dinamik haritalarını” içeren bir devreler ağını ifade eder (Zourabichvili, 2011, s. 180). Deleuze’e göre kristal-imge, aktüel ve virtüel imgenin kaynaşmasıyla ortaya çıkar; bu iki imge arasındaki ayrım silikleşirken, organik ve kristal rejimler arasında belirsiz geçişler veya üst üste binmeler meydana gelebilir (Deleuze, 2021, s. 157). Bergson’un (2007) bellek teorisiyle benzer biçimde bu kaynaşma durumu, geçmişin şimdiye sızmasıyla zamanın katmanlı yapısını görünür hâle getirir. Bergson (2007), süre (durée), algı ve bellek arasındaki eşzamanlı ilişkiyi dejavu deneyimi aracılığıyla ele alır. Bergson’un (2007, s. 58-100) *Madde ve Bellek* kitabında ikinci bölümünün ikinci kısmı, çağrışımçı psikologlar tarafından “tanıma”yı yalnızca bir algı ile bir anı arasında kurulan ilişki olduğunu savunan teorinin eleştirisini içerir. Bu eleştiriye bellek patolojisinin belirli klinik vakalarının titiz analizleri yoluyla gerçekleştirir (Guerlac, 2006, s. 129). Deleuze ise özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nde zaman-imge yapısını inceleyerek sinemada zamanın sürekli çatallanan, parçalı, çoğul ve geri dönüşlü bir akış olarak temsil edildiğini savunur. Ona göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nde sinematik temsil, zamanın ontolojik yapısını açığa çıkaran epistemolojik bir işlev görmektedir. Zaman-imge, bireysel hafızadan bağımsız, kişisel olmayan bir geçmişin tezahürleri olarak dejavu’nün yapısal bir karşılığı olarak işlev görür (Trifonova, 2004, s. 134). Bu iki görüş zamanın şimdinin içinde farklı biçimlerde var olabilmesi bakımından koşutluk gösterir. Kristal-imge hikâyenin dramatik yapısını güçlendirmekle birlikte karakterin iç dünyasında aktüel ile virtüel olanın birbirine karıştığı kristal yapıda izleyiciyi de bu deneyime dahil eder. Böylelikle izleyici, hikâyenin parçalarını birleştirme sürecine girerek geçmiş ve şimdiki zaman arasında bağ kurabilme olanağına sahip olur. Bu süreç izleyici için hem hikâyenin anlamlandırılmasını hem de duygusal bir deneyimin yaşanmasını olanaklı kılar.

Deleuze’ün kristal-imge kavramı, geçmiş ve şimdiki zamanın eşzamanlı olarak sunulduğu anlatı yapılarını açıklar. Deleuze için kristalin oluşumunu ve büyümesini sağlayan “tohum”, onu sürekli büyüyen ve genişleyen bir oluş hâline getirir. Tohumlar genel yapıyı etkileyen potansiyel imgeler ve temalar olarak iki yüze sahip olmakla birlikte gerçekleşerek kristalin berraklaşmasına ya da gelişmeden kalarak gittikçe opaklaşmasına neden olur. Tohumlardan hangisinin opaklaşacağı hangisinin gelişeceği konusu belirsiz olmakla birlikte “opak bir yüz fark edilemeyen bir dönüşümle berraklaşabilir ve berrak bir yüz de karanlığa gömülebilir” özelliktedir (Deleuze, 2021, s. 114). “Mesele artık kristalden neyin nasıl çıktığı değil, aksine, kristale nasıl girileceğidir. Zira her girişin kendisi de kristal bir tohumdur, bir bileşendir” (Deleuze, 2021, s. 111).

Postmodern sinemanın parçalı anlatım kullanımı kristalleşme sürecinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Parçalı anlatılar, doğrusal bir düzlemde ilerleyen olaylar yerine zamanın farklı katmanlarında iç içe geçerek izleyiciyi bellek ve şimdi arasında bağlantı kurmaya zorlayan bir anlatı deneyimi sunar. Bu parçalı anlatılarda kristal-imgenin ikili yapısı bu geçişi sağlayarak yeni anlam katmanları üretir. Deleuze, “düşüncenin imgesi” olarak tanımladığı “içkinlik düzlemi” kavramıyla sinemayı yaşamın bir temsili olarak değil yaşamın içkin bir bileşeni olarak ele alır (Deleuze ve Guattari, 2001 s. 39-59). İçkinlik düzleminde konumlanan kristal-imge, postmodern sinemada belirsizleşen özne ve sürekli dönüşüm hâlinde olan gerçek ve sanal olana zemin hazırlar (Deleuze ve Guattari, 2001 s. 168). Böylelikle bellek temelli anlatıların zamansal kırılmaları parçalı anlatımın biçimleri olarak kullanılabilir hâle gelir. Bu da kristal-imgenin sinemasal bir strateji olarak kullanılmasını ifade eder (Pisters, 2003, s. 4).

Sinemada anlam üretimi görsel, işitsel düzeyde duyuşsal algılarla gerçekleşmektedir. Bu bağlamda sinemaya dair felsefi kuramsal yaklaşım görsel-işitsel yapıyla birlikte sinemanın sunduğu imgelere de odaklanmalıdır. Deleuze’e göre (2021, s. 340) sinemanın kendisi bir imgeler ve göstergeler pratiği olduğundan felsefenin de sinema kuramını “sinemanın ürettiği kavramsal dinamiklerle etkileşime giren yaratıcı bir pratik” olarak konumlandırmasını gerektirir. Bu yaklaşımıyla imgeleri aşkın dünyanın yansımaları olmaktan öte somut ve deneyimsel bir gerçeklikten bağımsız olarak değerlendiren Deleuze, sinemayı aşkın dünyaların temsilleri olarak ele alan geleneksel film teorilerinden radikal biçimde ayrılır (Taheri ve Jafaryan, 2017, s. 42). Bu bağlamda sinema temsil olmaktan ziyade düşünme ve deneyimleme biçimi hâlini alır. Böylelikle Deleuze’ün film teorisi, geleneksel film teorilerden farklılaşarak sinemanın hem estetik hem de felsefi alanda insan deneyimini yeniden inşa eden bir araç olarak algılanmasını sağlar.

Kristal-imge, zamanın farklı katmanlarının bir arada var olduğu ve birinin diğerine yansıdığı bir yapı oluşturur (Deleuze, 2021, s. 127). *Cici* filminde bu yapı, karakterlerin geçmişte yaşadıkları travmaların şimdiki zamanda yankılandığı sahnelerle örülüdür. *Cici* filmindeki geçmiş ve geleceğin iç içe geçmiş anlatı yapısı, izleyicinin zihninde tamamlaması gereken boşluklar yaratır. Böylelikle filmi Deleuze’ün zaman-imge ve kristal-imge kavramları çerçevesinde okumak mümkün olur. Filmde gerçek ile kurgu, şimdi ile gelecek arasındaki sınırlar bulanıklaştır ve film izleyici için çözülmesi gereken farklı yorumlara açık bir yapı hâlini alır. Bu kavramlar ile postmodern anlatıların doğrusal olmayan zaman ve parçalı anlatı yapılarını anlamak mümkün olacaktır.

Yöntem

Bu çalışmada Berkun Oya'nın (2022) *Cici* filmi nitel araştırma yöntemi kullanılarak film analizi yapılacaktır. Film anlatısındaki parçalı anlatımı ve doğrusal olmayan zaman kullanımını açığa çıkaracak sahneler belirlenerek anlatı dinamikleri açığa çıkarılacaktır. Bu bağlamda zamanın parçalanması, parçalı anlatım ve karakterlerin zamanla ilişkisi üzerinden ilerlenecektir. Bu çalışmanın yaklaşımında “anlatısallık ve zamansallığın yakından ilişkili olduğu görüşünden hareketle farklı zamansal örgütlenme dereceleri olduğu” düşüncesi yer almaktadır (Ricoeur, 2002, s. 256).

Bu çalışma, postmodernist paradigma çerçevesinde konumlanmaktadır. Postmodernist paradigma, zamanı doğrusal olmaktan ziyade parçalı, sıçramalı ve çok katmanlı biçimlerde kurgulanan bir yapı kabul eder. Bu anlayış, anlatının tek bir mutlak gerçeklik perspektifinden yorumlanması yerine, birden fazla bakış açısının eşzamanlı olarak değerlendirilmesini olanak tanır. Bu bağlamda çalışma, deneyimin değişken, parçalı ve çoklu olduğunu kabul eder.

Bu çalışmada, film çözümlemesi metodu kullanılmıştır. Bu model, tam anlamıyla kavranamayan alışıldık ve bilindik olguları, anlatı yapılarını ve zaman-mekân ilişkilerini araştırmak için uygun bir araştırma zemini oluşturur. Bu modelin kuramsal çerçevesi Deleuze'ün zaman-imge ve kristal-imge kavramları üzerinden temellendirilmiştir. Deleuze'ün bu iki kavramı, zamanın kendisinin düşünsel ve görsel olarak yapılandırıldığı, iç içe geçmiş geçmiş-şimdi-gelecek düzlemlerinin filmde nasıl kurgulandığını anlamak için kuramsal bir zemin sağlar. Bu nedenle zaman-imge ve kristal-imge kavramları, *Cici* filminde zaman ile anlatı arasında kurulan ilişkiyi anlamlandırmak üzere kullanılacaktır.

Bu çalışmanın modeli iki aşama izlenerek uygulanacaktır. İlk aşamada geçmiş ve şimdiki zamanın iç içe geçtiği sahnelerin bir tasviri olarak filmin özeti yapılacaktır. Böylelikle parçalı anlatımın filmin anlatı zamanını nasıl oluşturduğunu ortaya koymak mümkün olacaktır. İkinci aşamada ise amaçlı örneklem yoluyla filmin doğrusal olmayan zaman yapısının çoklu anlam yaratma işlevini incelemek üzere uygun sahneler belirlenerek bu sahnelerde yer alan belirsizlik, hatırlama ve geçmişin geleceğe yansımaları sağlayan görsel malzemeler incelenecektir. Belirlenen sahneler parçalı zaman yapısının anlam yaratmaya nasıl teşvik ettiği, anlamın inşası açısından değerlendirilerek doğrusal olmayan zamanın çoklu anlamları nasıl yarattığı duygusal tepkiler ve yansıttığı anlamlar bakımından çözümlenecektir.

Bu çalışma için veriler yalnızca *Cici* filminin içeriğinden elde edilecektir. Filmde yer alan zaman-imge ve kristal-imge yapısına ilişkin detayları saptayabilmek için film izlenerek ilgili sahneler, diyaloglar ve görsel-işitsel unsurlar gözlemlenerek not edilecektir. Sahne seçimi için “geçmiş ve

şimdiki zamanın paralel gösterimi”, “geçmişin şimdiki zamandaki yankıları üzerinden belirsizlik yaratan sahneler” ve “görsel-işitsel metaforların geçmiş-şimdi bağlantısını kurduğu sahneler” dikkate alınacaktır.

Bu araştırma kapsamında film anlatılarının postmodern zeminde parçalı yapılarına ve zaman kullanımının ardışık olmayışına odaklanarak hikâye ve zaman gelişimini ele alacağından bu bağlamla sınırlıdır. Filmde belirlenen sahneler zaman kullanımı ve çoklu anlamlar bakımından, travmatik anılar ve geçmişle hesaplaşma ile sınırlandırılacağından diğer tematik unsurlar çalışma kapsamı dışında bırakılacaktır. Bu sınırlamalar ile araştırmanın odağına netlik kazandırarak yapılan analizlerde derinleşme mümkün olacaktır.

Yapılan bu araştırmanın, Türk sineması çalışmalarında postmodern anlatının zamansal boyutunun araştırılmasında literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu araştırmanın önemi yalnızca film analizi ile sınırlı kalmayıp Türk sinemasında çağdaş anlatı biçimlerini görünür kılmaktan kaynaklanmaktadır.

Cici Filminin Doğrusal Olmayan Zaman Yapısı ve Çoklu Anlamlar Üzerinden Analizi

Parçalı anlatımda, sebep-sonuç ilişkisine dayanan doğrusal özellikteki hikâye yapıları yerine zamansal ve mekânsal olarak dağıtılmış hikâyeler mevcuttur. David Bordwell (1985), hikâyede geçen olayların kronolojik düzenin dışında sunulduğu parçalı anlatımın izleyicilere yeni şemalar sağlayabildiğini veya filmi birden fazla kez izlemelerine teşvik edebildiğini belirtir (Bordwell, 1985, s. 33). Bordwell’in dikkat çektiği bu nokta, postmodern sinemanın izleyici ile kurmak istediği karmaşık ilişkiler arzusu ile örtüşür. Bu bağlamda postmodern sinemada var olan parçalı anlatım kullanımının, izleyicinin anlam üretme sürecinde belirsizliğin yanında çokanlamlılık yaratmayı hedeflediğini söylemek mümkündür. *Cici* filmi de, aile dinamiklerini hafıza ve travma ekseninde ele alırken bu hikayeyi postmodernist bir perspektiften doğrusal olmayan zamanın yarattığı çok katmanlı bir yapıda sunar. Filmde aile üyelerinden birinin kaybı, geçmişin yeniden keşfedilmesi, suçluluk ve yüzleşme temaları ile birlikte nostaljinin ve melankolinin işlendiği bir anlatı yer alır.

Filmin Özeti ve Parçalı Anlatım

Cici filmi, klasik anlatı yapısının dışında, birden fazla anlatı düzleminin yer aldığı, çok katmanlı bir zaman yapısı ve parçalı bir hikâye örgüsü ile kurgulanmıştır (Bkz. Ek-1). Bu yapı, yalnızca teknik bir kurgu tercihi olarak tercih edilmemiştir. Bu yapıyla aynı zamanda karakterlerin travmatik deney-

imlerinin, bastırılmış anıların ve yarım kalmış yüzleşmelerin doğası açığa çıkarılacak biçimde, bilinç akışı benzeri bir anlatı inşası gerçekleştirilmiştir.

Cici filminde anlatı, anıların temellendiği ‘geçmiş zaman’, film çekiminin yapıldığı ‘ara dönem’ ve çözümlenin yaşandığı ‘şimdiki zaman’ olmak üzere temelde üç anlatı düzlemini içerir. İlk anlatı düzeyinde Bekir ve Havva’nın çocukları Saliha, Kadir ve Yusuf’un yaşamlarından kesitler yer alır. Bununla birlikte aileye işçi olarak katılan Cemil de bulunmaktadır. İkinci düzeyde Havva, Saliha, Saliha’nın kızı Naz, Kadir, Cemil ve film set ekibi bulunmaktadır. Kadir bu anlatı düzeyinde, ilk anlatı düzeyinde sunulan evlerinde, anılarından oluşan bir film çekmektedir. Üçüncü anlatı düzeyi ise Havva, Saliha, Saliha’nın kızı Naz, Kadir, Yusuf, Yusuf’un eşi ve oğlunun evi satmak üzere bir araya gelmesi ile başlar. Bu anlatı düzeyi, ikinci anlatı düzeyinde çekilen filmde bir süre sonrasında, Kadir’in filmi hâlâ bitiremediği, aile içi yüzleşmelerin yaşandığı bir dönemi kapsar.

Bu üç zaman katmanı doğrusal bir zaman akışıyla değil, geçmişe dönüşler, hayal imgeleri, karakterlerin hafıza parçaları ve kayda alınmış film görüntüleri yoluyla parçalı olarak sunulur. Filmin parçalı anlatımı, zaman çizgilerinin kırılmasıyla olduğu gibi anlatıcı odağının değişken olmasıyla pekiştirilir. Filmde anlatı, belirli bir karakterin bakış açısına bağlı kalmaksızın ilerlerken Kadir, Saliha, Havva, Naz ve hatta Cemil’in bakış açısı arasında sürekli geçiş yaparak geliştirilir. Bu karakterlerin geçmişle ve kendi iç dünyalarıyla kurdukları ilişkiler ise hem zamansal hem de odaksal olarak bölümlere ayrılır. Her bir karakterin geçmişle hesaplaşması, birbiriyle çelişebilen, tamamlanmamış ve iç içe geçmiş anlatı parçaları olarak çoklu bir anlam evreni yaratır.

Cici filminde, zaman ve perspektif değişimleriyle izleyicinin öyküye katılımı zayıflatılarak zaman ve mekân duygusuyla oynanan bir olay örgüsü yer alır. Bu olay örgüsünün yarattığı parçalı anlatım, hikâyedeki belirsizlikleri artırarak izleyiciyi hikâyeyi bir bütün olarak anlamlandırma sürecine dâhil etmeye davet eder. Film anlatısında özellikle, “Giriş Sahnesi”, “Yemek/Sofra Sahnesi”, “Fidan Dikme Sahnesi”, “İslatma Sahnesi” ve “Yanan Şömine Sahnesi”, Deleuze’ün zaman-imge ve kristal-imge kavramıyla açıklanabilecek türden bir anlatı kesişimini içerir. Bu sahnelerde geçmiş ile şimdinin, gerçek ile imgeselin iç içe geçerek ayırt edilemez hâle gelmesi söz konusudur. Bu bakımdan zaman kurgusunun yarattığı anlamları ortaya çıkarabilmek için bu sahneler çalışmaya dahil edilerek sahnelerin derinlemesine çözümlemesi yapılmıştır.

Giriş Sahnesi

Filmin giriş sahnesi, hemşirelik hakkında hazırlanmış siyah beyaz, TRT logosu bulunan bir televizyon yayınının gösterimini içerir. Yayın içeriği hemşirelerin bir gününü anlatan belgesel formatındadır. Görüntülerde hastalara nasıl bakım sağlandığı yer alırken yumuşak bir ses tonuyla

bir kadın hemşireliğin kendisi için ne anlam ifade ettiğini anlatır. Televizyon aniden kapanmasıyla televizyon camına yansıyan Havva görülür.

Görsel 1

Giriş sahnesi-1



Bu televizyonun tüplü olması ve yayının siyah beyaz olması geçmiş bir zaman diliminde olduğu izlenimi verir. Havva'nın televizyon ekranına yansıyan görüntüsü, onun geçmişle olan bağını ve şimdiki zamandaki yalnızlığını aynı anda ifade eden bir anlama bürünür. Zaman ise televizyonun kapanmasıyla ekrandaki görüntünün Havva'nın yansımasına dönüşmesiyle bir anda yoğunlaşarak akış olmaktan çıkar. Ekranı yansıyan Havva'nın görüntüsü, kapanmadan önce televizyon programında gösterilen hemşirelerle ilişkilendirilebilir. Hemşire olmak isteyen hava bu gerçeğin yansıması olarak kendini ekranda görmektedir. Bu sahne, Havva karakterinin idealindeki ile yaşadığı hayatın çelişmesinden doğan içsel çatışmalarını ve şehir yaşamına olan arzusunu yansıtır. Bununla birlikte Havva'nın ekrandaki görüntüsü karanlıkta ve silik olarak yansımaktadır (Bkz. Görsel 1). Bu görüntü Havva'nın iç dünyasının sıkışmışlığına ve ümitsizliğine karşılık gelir.

Havva başını çevirdiğinde elinde kamerasıyla görünen oğlu Kadir duvardaki ışık kapatma düğmesini kapalı konuma getirir ve izleyici filmi artık siyah-beyaz izlemeye başlar. Filmin, Kadir'in ışığı kapatmasıyla siyah-beyaz düzeye geçmesi, geçmişe yapılan bir geri dönüş gibi, çocuk karakter Kadir'in elindeki kamerayla geçmişin temsili olarak olayları kaydedişine bir gönderme işlev görür.

Kadir'in ve annesi Havva'nın arasındaki sözsüz iletişimin gösterildiği bu sahnede kameranın hem anne Havva'nın hem de izleyicinin gözü olarak konumlandırıldığını söylemek mümkün olacaktır. Kadir elindeki kameranın vizöründen gözünü ayırıp onu kaydeden kameraya baktığında dördüncü duvarı yıkarak izleyiciyle temas eder ancak önceki görüntüde Havva'nın yönelen bakışları ile Kadir'in annesine baktığı izlenimi de oluşur (Bkz. Görsel 2).

Görsel 2

Giriş sahnesi-2



Bu belirsizlik zaman-imgenin, bu geçişi bir hatırlama ya da anın yeniden inşa süreci olarak sunmasına olanak tanır. Deleuze'e (2021, s. 260) göre klasik sinema imgelerin birbirine zincirlenmesiyle çalışır ve kesmeleri bu zincirlenmeye tabi kılar. Buna bağlı olarak klasik sinemada zaman, hareketin önce-sonra ilişkisine dayalı olarak düzenlediği bir akıştır. Zaman-imgede ise zaman şimdilerin ardışıklığı olmadığı gibi bütün de bir eklenti değildir (Deleuze, 2021, s. 50). Bu nedenle bütünlük

de imgelerin mekanik bir toplamı değil, diyalektik bir sentezi hâlini alır. Görsel 2’de görülen Havva’nın bakışı, anlatıya klasik sinematik bir yön çizse de bu bakışın karşılığı ‘şimdi’de değildir. Havva’nın bakış yönü, görünmeyen bir geçmişe veya olasılığa doğrudur. Bir sonraki planda Kadir, vizöründen baktığı kamerayla iç içeyken artık gözünü vizörden ayırarak izleyiciye bakar. Kadir’in doğrudan izleyiciye bakışı ile bu olasılığın şimdiki zamanda şekillenışı ve temsili fark edilmiş olur. Kadir’in doğrudan kameraya yani izleyiciye bakması, temsil edilen zamanın sabitliğini yok eder. Bu bakış, yönü anlatının içinden dışına, başka bir deyişle anlatıdan izleyiciye doğru kayar. Böylece sadece zaman değil, mekân ve temsil düzlemleri de kırılmış olur. Deleuze’e (2014, s. 104) göre “bir karakter ekran üzerinde bir şeyler yaparken ve dünyayı belli bir şekilde gördüğü varsayılır ama aynı zamanda kamera da onu görmektedir ve onun dünyasını, karakterin bakış açısını düşünen, yansıtan ve dönüştüren başka bir bakış açısından görmektedir.” Bu durumda Kadir’in kameraya bakışıyla bir önceki imgeden yola çıkarak annesine baktığı düşünülebileceği gibi şimdiki bir imgenin, artık anlatının bir parçası olmaktan çıkarak kendisini farkında olan bir imgeye dönüştüğünü söylemek de mümkün olacaktır.

Fidan Dikme Sahnesi

Bu sahnede arabanın bagajından bir fidan çıkaran Bekir bu fidanı bahçe giriş kapısının önüne dikmektedir. O sırada çocuklar bahçenin hemen dışında keçileri otlatmaktadır. Bu sahnedeki ağaç fidanı Bekir’in geleceğe uzanabilecek bir anı bir miras bırakma arzusunu temsil eder. Ağaç fidanını toprağa yerleştirir yerleştirmez Kadir’in yetişkin hâli aynı kamera konumlandırması ve kompozisyonuyla gösterilir (Bkz. Görsel 3).

Görsel 3

Fidan dikme sahnesi



Bu çekimde fidanın geleceğe erişerek büyük bir ağaca dönüştüğü ve Kadir'in sessizce bu ağaca baktığı bir yansıma oluşur. Filmde Bekir'in fidan dikimi ile gelecekteki yetişkin Kadir'in büyümüş ağaca bakışı eşzamanlı olarak izleyicinin karşısına çıkarılır. Böylelikle zamanın kronolojik yapısı bozularak bu ardışık iki görüntü anıların ve eylemlerin yankılanması hâline bürünür. Ahırın ve dağların konumu aynı perspektife yerleştirilerek ağaç fidanının cılız oluşu ve büyüüp gelişmiş durumu, izleyiciye geçmişteki Bekir ile gelecekteki Kadir'in içsel olarak birbirine bağlı olduğunu ima ederek sunulur.

Bu sahnede ardı ardına getirilen bu iki imgenin montaj ile bir yandan “ampirik ya da sezgisel” ama öte yandan “belli bir bilimselliğe meyleden” bir hesaplama ardı ardına getirilişi zaman-ingenin duygusal bir etki yaratmanın yanında matematiksel bir düzende kurgulandığını ortaya koyar (Deleuze, 2014, s. 66). Deleuze'ün montaja ilişkin bu niceliksel ve biçimsel yaklaşımı montajla üretilen zaman-ingenin duygusal ve fikrîsel dönüşüm yarattığını ortaya koyar. Bu görüşle paralel olarak Ulus Baker (2015, s. 213) de, Spinozacı bir temelle ele aldığı montajı “birbirinin yerini alan, birbirini güçlendiren, birbirini dürtten, çağrıştıran bir tür akış mekanizması” olarak değerlendirirken Deleuze'ün ise bunu “assamblage,” yani bir kompozisyon olarak tanımlayacağını savunur. Böylelikle montaj, izleyici için yarışan ve dönüşen duyguların ya da fikirlerin gücünü ölçen mücadeleyi içeren bir “cebir” oluşturur. Bu cebir, Deleuze'ün ifade ettiği biçimde “kopmuş gibi görünen şey, bizi plandan montaja ve montajdan plana götüren ve böylece bir yanda hareket-imeyi, diğer yanda zamanın dolaylı imgesini oluşturan bu çemberdir (Deleuze, 2021, s. 58). Görsel 3'te görüldüğü üzere ardı ardına verilen montajlanmış bu iki plan aracılığıyla yaratılan anlam, zamanın dolaylı imgesini türeten bu çembere bir örnek oluşturur. Kısa bir süreliğine ardı ardına getirilen bu imgeler aracılığıyla yaratılan çemberde, duygusal gerilimlerin ve zaman katmanlarının aktarımı sağlanır. Bu sahneyle birlikte bir sonraki başlıkta incelenecek olan sofraya sahnesinde kullanılan montaj tam olarak Deleuze'ün vurguladığı bu döngüye, bu çembere karşılık gelir.

Kameranın konumu ve çerçeve aynı olsa da kadrajda görünen nesnelerin ve kişilerin farklılığı bu iki planın birbirinden farklı zamanlara ait olduğu izlenimini yaratarak hareketin zamansal boyutunu ortaya çıkarır. Kadrajda ahırın, dağların, çeşmenin, çitlerin ve direğin konumu aynı olsa da ağaçların boyutları ve kişiler farklı olması zamanın soyut akışını da ima eder. Kamera açısının sabit oluşu ile sağlanan mekân tekrarı başta izleyiciye kopuk gelen bu iki planı montajın döngüselliği ile zaman-imesine dönüştürür. Böylece, hareket-ime olan mekânın değişmeyen yapısı ile zaman-ime olan zamanın soyut geçişi arasında oluşan bir bağ kurulmuş olur. Bununla birlikte bu bağ, doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi üzerinden değil, bir anın ve nesnenin farklı iki zamanda yankısı aracılığıyla kurulur. Çünkü “kristal-imgede ruh ile maddenin birbirlerini gözü kapalı ve

el yordamıyla araması söz konusudur” (Deleuze, 2021, s. 96). Kameranın aynı konumda iki farklı zamana ilişkin oluşturduğu bu sahnede zamanın iç içe geçişi vurgulanırken Bekir’in diktiği fidan yankılanan görüntüde/gelecekte ağaç hâline gelerek Kadir’in temsili hâlini alır. Bu da, ruh (Bekir ve Kadir’in iç dünyası) ile maddenin (ağaca dönüşen fidan ve sabit konumdaki dağlar) duygusal bağ kurarak birbirini aradığı izlenimini yaratır. Bekir’in ‘ektiği’ oğlu ile arasındaki duygusal bağ zamanda yankılanarak gelecekteki Kadir’in içinde büyüyen bir ağaca dönüşür. Böylelikle Bekir ve Kadir’in içsel yolculuklarının aynı anda deneyimlenmesi olanaklı olur. Aynı şekilde Bekir’in zamanının evi ile Kadir’in zamanının evinin farklı görünümü değişen ve dönüşen duygulara işaret eder.

Yemek/Sofra Sahnesi

Filmde, Bekir, Havva, Sabiha, Kadir ve Yusuf’un birlikte akşam yemeklerini yedikleri sahnede yemek masasının gelecek zamandaki aynı yemek masasında yankılanmasının görülebileceği bir sahne yer alır. Bu sahnede ardı ardına getirilen iki planda 90 derece açılıklı kamera konumlandırmasıyla iki masa arasında anlamsal ortaklık kurulan görsel bir anlatı ortaya çıkar (Bkz. Görsel 4). İlk planda masanın aydınlık ama ortamın karanlık, ikinci planda ortam aydınlık ancak masa daha koyu renktedir.

Bu kamera konumlandırması ile akşam yemeklerini yiyen ailenin masadaki konumunda bir kişilik boşluk olduğu görülmektedir. Gelecek zamanda yankılanan diğer bir planda ise bu boşluğu dolduranın, annesi ve babasını kaybettiği için Bekir’in özdeşleşme yaşayarak işe aldığı Cemil olduğu fark edilir. Yankılanan gelecekte aynı masanın, aynı kamera açısıyla gösterilen kahvaltı sofrası versiyonunda Cemil tek başına masanın biraz dışında oturmaktadır.

Görsel 4

Yemek/Sofra sahnesi



Deleuze'e göre (2014, s. 66) montaj, bir yanda ampirik ya da sezgisel ama öte yanda belli bir bilimselliğe meyleden bu türden hesapları içerir. Bu iki imge arasında zaman, yalnızca bir ilerleyiş değil, "şimdi ve geçmiş arasındaki sürekli bir değiş-tokuş" hâlini alır (Deleuze, 2021, s. 89). Deleuzyen zaman-imge bağlamında planlardaki bu kompozisyon, dışlanmışlığı sezgisel olarak aktarırken aynı zamanda matematiksel hesaplara kullanılan montajın zamanlaması akşam yemeği masasındaki boşluğu Cemil karakterinin tamamladığını ortaya koyar. Bir kristal-imge olarak bugün, gelecek zamanda hâlâ devam eden sessizlikle paralellik oluşturmaktadır. Bu iki görüntünün ardı ardına verilmesi bir tür zamansal çakışma yaratarak izleyiciyi bu iki zaman ve mekân arasındaki bağı kurmaya yönlendirir. Filmin sonlarına doğru kahvaltı sahnesinin yeniden gösterildiği bir an gelir. Böylece kahvaltı sofrasının film zamanında artık "geçmiş" olan akşam yemeği sofrasıyla bağlantı kurulur. Akşam yemeği sofrasında atılan tohum, film zamanının ilerlemesiyle kahvaltı sahnesinde yeni girişlerle gelecekte, üçüncü anlatı düzleminde tekrar yankılanır. Bu yeni giriş Cemil'in sofraya oturuşudur. Bununla birlikte tohumun berrak yüzünü oluşturan sofraya sabit kalırken sofrada oturan karakterler, kristalde opaklaşarak silinir. Bu noktada kristalde görünen, ikiye ayrılan veya farklılaşan yaşamın fışkırması hâlini alır (Deleuze, 2021, s. 114). Tüm olayların başlamasına sebep olan Cemil'in aileye gelişinin kabul edilmeyişi, ardı ardına getirilen ve zamanda yankılanan bu iki imge aracılığı ile somutlaştırılmış olur.

Bu sahne, baba figürünün otoriter tutumu ve anne-baba arasındaki çatışma üzerinden gelecekteki bir kahvaltı sofrasında, geçmişin travmalarının yankılanması olarak algılanır. Kadir'in annesinin işaretiyle babasına "Baba, biz okuyacak mıyız?" sorusunu sorması üzerine Bekir ile Havva arasındaki çocukların okula gitmeleri konusundaki anlaşmazlık açığa çıkmaktadır. Havva hepsinin okumasını isterken Bekir toprağa, bağa bahçeye yardım etmelerini istemektedir. Filmin sonlarına doğru üçüncü anlatı düzleminde, kahvaltı sofrası sahnesinde ise yaşlanan Havva'nın, Cemil'i köy hayatıyla özdeşleştirdiği ve kızının onunla birlikte olmasını istemediğiyle tüm aile yüzleşir. İlk sahnede aile sofrasında Cemil'in yokluğuyla oluşan boşluk, gelecekte yankılanan kahvaltı sofrasında yalnız başına oturuşuyla diyalektik bir karşıtlık oluşturur. Bu sahne, Cemil'in kahvaltı sofrasındaki konumunun geçmiş travmalarla nasıl bağlantılı olduğunu hissettirir. Bu durumda, Deleuze'ün zaman-imge kavramının temel bir özelliği olarak zaman, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi aracılığıyla değil, olayların bir araya getirdiği duysal ve duygusal deneyimler üzerinden algılanır.

İslatma Sahnesi

Bu sahne, bastırılmış aile sırlarının ve Kadir'in çocukluk travmalarının yeniden ortaya çıkmasını sağlayan, geçmişte, şimdide ve gelecekte sürekli yankılanan ve yeniden üretilen bir katalizör

işlevi görmektedir. Bu yönüyle sahne, kuşaklararası aktarılan travmatik mirasın aile ilişkilerinin ve bağlarının içtenliğini sorgulamaktadır. Deleuze'e göre (2021, s. 54) imge, yalnızca kendisinden önce ya da sonra gelen imgelerle dizilim içinde değil, aynı zamanda asla mutlak olarak verili olmayan bir şimdinin sınırında, geçmiş ve geleceğe doğru sürekli devrilen bir yapıya sahiptir. Filmsel anlatıda birbirini izleyen planlar ve bağımsız anlatı dizileri, bir yandan birbirlerini yok edip çelişkiye düşürürken, diğer yandan yeniden başlatıp dallandırarak, aynı fiziksel gerçekliğin katmanlarını ve aynı zihinsel gerçekliğin düzeylerini oluşturan bu "ikili yaratma ve silme hareketi" sayesinde anlam kazanır (Deleuze, 2021, s. 63). Bu durumda zaman-imge, zamansal katmanlar arası geçişkenlikle Kadir'in anısına ilişkin imgeleri yeniden üretir. Bu imgeler, kristalin farklı yüzeylerinin görünümüleri olarak kaynaşmak suretiyle sonsuz büyüme yolundaki tek ve aynı bir kristali oluştururlar.

Bu sahnede kristalleşen tohuma yeni girişler yapıldığı görülür. Tohuma yapılan girişler onun büyüyerek farklı anlatı katmanlarında kristalleşmesini sağlar (Deleuze, 2021, s. 111). Bekir'in Kadir'i ıslatarak kamerayla bu anı kaydettiğinin görülmesi "tohum" olarak belirir. Bu anının Kadir tarafından sinema filmine dönüştürülmesi yoluyla gerçekleşen sanatsal yeniden yaratım tohuma yapılan ilk giriştir. İkinci giriş ise Kadir'in bu anıya ilişkin kurgulayarak çektiği görüntüleri yeniden izlenmesi ve görüntüleri bir araya getirmesi ile olur. Üçüncü ve son giriş ise Naz'ın hafızasındaki Kadir'in kurguladığı sinemasal temsillere karşılık anıya ilişkin Bekir'in kamerayla kaydettiği "gerçek görüntüleri" izlediği sahnede ortaya çıkar.

Görsel 5

Filmde hatıranın yeniden yaratımı



İlk olarak, filmin ilk anlatı düzeyinde Bekir, Cemil'i ıslatan Kadir'e ders vermek istediği anı kamerayla kayıt altına alır (Bkz. Görsel 5). Bu kayıt, geçmişte yaşanan olayın fiziksel bir izi olduğu gibi Bekir'in ailedeki otoritesinin bir göstergesi ve bu otoritenin getirdiği kontrol gücünün de sembolüdür. Film zamanında bu olayın kamerayla kaydedilişini izleyen izleyici Cemil'in bu sahnedeki yerini görebilir ancak Kadir'in filminde Cemil yer almadığından bu olay baba-oğul arasındaki bir savaşa dönüşür (Bkz. Görsel 5). Bu nedenle Kadir'in yıllar sonra yeniden canlandırdığı versiyonda ise bu travmanın, olayların dramatize edildiği bir bakış açısından aktarıldığını söylemek mümkündür. Bu durum sanatsal yeniden yaratımın gerçekliği çarpıtarak "tohumu kristalleşmeye zorladığı"ı ifade eder (Deleuze, 2021, s. 111). Kadir kendi geçmişine dair algısını, bugünkü duygusal ve sanatsal yorumuyla yeniden şekillendirmiş olur. Kadir bu travmatik anının yeniden canlandırılışına Cemil'i dâhil etmediği gibi, karlı bir hava ve oğluna küfürler eden bir baba figürü ekleyerek geçmişin bağlamından farklılaşan bir anlatım yaratmıştır. Kadir'in filmindeki kar yağışı soğuk havadan ziyade Kadir'in içsel dünyasında babasına karşı duygusal mesafesini ifade ederken babanın oğluna ettiği küfürler Kadir'in duygusal yaralarının işitsel bir somutlukta aktarımına dönüşür. Bu dönüşüm "tohum"a yapılan girişle beliren kristalleşme sürecine karşılık gelir. Bu dramatize edilmiş anlatı, zaman-imge kavramını kapsayacak biçimde geçmişin bireysel hafızada öznel olarak yeniden şekillenişini gösterir.

Görsel 6

Hatıranın farklı perspektiften yeniden yaratımı



Kadir'in anısına ilişkin çektiği film, bir hafıza aracı olarak geçmişin yeniden yaratılması görevini görür. Kadir'in filminde, farklı kamera konumlandırmalarıyla birlikte oyuncuların duygu dünyalarını yansıtabilecek ölçekte yakınlaştırılmış imgeler ile duyguların yeniden bir yorumu oluşturulur (Bkz. Görsel 6).

Bu durumda, tohuma yapılan girişle izleyicinin bu iki anlatı arasındaki çoklu anlam katmanlarını keşfederek yaşananları anlamlandırma süreci desteklenmiş olur. Deleuze'ün (2021, s. 185) dediği gibi "kurmacayı varsayan ve kurmacadan gelen bir hakikat/doğruluk modeli muhafaza eden hikâyenin "gerçek-olarak-doğrucu" değil, "kurgusal-olarak doğrucu" olduğu, geçmişin şimdinin perspektifiyle yeniden inşa edildiği bir anlatı ortaya çıkar. Kadir'in filminde gerçek bir anıyı kaydetme değil bu anı yerine inşa edilmiş bir versiyonu sanatsal olarak yaratma söz konusudur. Kadir çektiği filmle nesnel gerçeklik ile öznel kurmaca arasında gidip gelen sinemanın ikili doğası ortaya konur. Kadir'in anılarına ilişkin bu hikâyeyi, Görsel 5'te görüldüğü gibi "gerçek-olarak-doğrucu" başka bir deyişle gerçeği olduğu gibi yansıtmaya girişimine rağmen Görsel 6'da belirli açılardan yakın planda çekilen karakterlerin yarattığı duygusal manipülasyonla "kurgusal-olarak doğrucu" bir anlatı ile oluşturduğu görülmektedir. Bu durum Deleuze'ün "kurgusal-olarak doğrucu" olarak tanımladığı, sinemada hakikatin zaten bir kurmaca olduğunu, sinemanın doğasında yorum, perspektif ve kurgu barındırdığını kabul eden bir yaklaşımı ifade eder.

Deleuze'ün belirttiği gibi kristal, "nesnesine karşılık gelen, onun yerini alan, onu aynı anda hem yaratan hem silen ve sürekli önceki tasvirlerle çelişen, onları yerinden eden veya değiştiren başka tasvirlerle yer açan tasvire" işaret etmektedir (Deleuze, 2014, s. 156). Bu durum Kadir'in anısına ilişkin yarattığı imgelerde görülmektedir. Bu anıya ilişkin temsiller, Kadir'in filmi aracılığıyla geçmiş anılarının kaydedildiği, filme kaydedilen imgelerle izlenirken hızlandırılabilir, duraklatılabilir ve montajlanabilir somut tasvirlerle dönüşür. Deleuze'ün (2021, s. 63) "ikili yaratma ve silme hareketi" olarak tanımladığı diyalektik bir dinamik içinde,"birbirini takip eden planlar ve bağımsız devreler, birbirlerini iptal ederek, çelişerek ya da çatallanarak, aynı bir fiziksel ve zihinsel gerçekliğin katmanlarını oluşturur". Benzer biçimde Kadir çektiği sahneleri izlerken görüntüleri hızlandırması anının/geçmişin sıkıştırılarak silinmesine ancak dikkatini çektiği noktada görüntüleri yavaşlatması yeni bir anlam katmanı yaratmasına neden olur. Çektiği filmin görüntülerini izlediğini gördüğümüz Kadir, aynı karede hem kendisi hem de kendisinin bir tasvirinin gösterilmesiyle oluşan zamansan çakışma ile kristal-imgenin 'yaratma ve silme' devinimini yaratır.

Filmin sonlarına doğru bu ıslatma sahnesinin kristalin bir diğer yüzeyinde oluşturduğu diğer bir yansıma ise Naz'ın bu görüntüleri izlediği sahnede gerçekleşir (Bkz. Görsel 7).

Görsel 7

Hatıranın gelecek zamanda yeniden yaratımı



Naz Kadir'in çalışma odasında sakladığı geçmişe ait olan, birinci anlatı düzlemindeki dedesi Bekir'in kamera kaydını izlediğinde dayısının senaryosunun geçmişin bir yeniden yaratımı olduğunun farkına varır. Bu sahne şimdiki zamana ait olmayan geçmişin imgelerini 'bugün'e taşıdığından geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında askıda kalan bir zaman-imege hâlini alır. Bununla birlikte Naz'ın bakışı, "Bekir'in oğlunu ıslatıp kameraya çektiği gerçeği" ile "bu olayın imgesi" olarak video farklı düzlemlerin aynı anda deneyimlenmesini ve bilginin ortaya çıkışını sağlayarak bu sahneyi bir kristal-imegeye dönüştürür.

Geçmiş Kadir'in hafızasından bağımsız olarak Bekir'in perspektifinden izlenebilir somut bir kayıt hâline gelir. Bu durum, kristal-ingenin gerçek ile hayali arasındaki ayırt edilemez ayrımını sunan yapısına güçlü bir örnek olarak karşımıza çıkar. Kristalin içinde ortaya çıkan ve sonu gelmeyen ikiye ayrılışını baştan alıp duran da zamanın kendisidir, zira ayırt edilemez alışveriş daima yenilenir ve yeniden üretilir (Deleuze, 2021, s. 334). Üçüncü anlatı düzleminde bulunan Naz'ın izlediği birinci düzlemdeki 'gerçek' ana ilişkin kayıt, filmin kurgusal dünyasında bir anı olarak sunulur. Bu durum, Deleuze'ün "ayırt edilemez alışveriş" olarak ifade ettiği gerçek ve temsil birbirine karışmasıdır. Aynı ana ilişkin hem gerçek kayıt hem de film içindeki temsil zamanı ikiye ayırarak kristal-imegeye dönüşür. Naz, izlediği dedesinin kamera kaydında kar yağışı olmadığı ve küfür etmediği gerçeğini kavrarken geçmişin bugünkü anlam yaratma sürecine dahil olduğunu fark eder. Çünkü daha önce

kamera arkası görüntüleri çekerken ananesinin dedesinin ölümüne ilişkin itirafı dedesinin nasıl öldüğünü bilmediği için bir anlam kazanamamıştır. İzlediği 'gerçeğe' dair görüntüler ise bu anlamın açığa çıkmasını sağlar.

Bu sahne, zamanın katmanlılığı bakımından kristal-ingenin geçmiş ve şimdiki zamanın bir-biriyle yansıdığı çok katmanlı bir zaman algısı sunar. Naz'ın gerçek anının kaydı ile film sahnelerinin kaydını izlemesi aynı anda gerçeklik ile sanatsal yaratımın bir arada deneyimlenmesini içerir. Böylelikle yeni bir giriş, tohumun üçüncü bir düzeyde kristalleştiğini ifade eder. Üç düzeyde gerçekleşen kristalleşme kristalin katmanlı ve sürekli genişleyen yapısını ortaya koyar (Deleuze, 2021, s. 147-148). Kadir'in çocukluk anısı, gerçeğin kaydı, sanatsal bir yaratım olmasının yanında hem film karakteri Naz'ın hem de izleyicinin deneyimi ve yorumu ile sonsuz büyüme kapasitesi olan bir kristal hâlini alır.

Yanan Şömine Sahnesi

Filmde, Bekir'in televizyon önünde uyuyup kaldığı bir anda kimin yaptığı görünmese de ateşe kül dökülerek şömine söndürülür ve cam ardına kadar açılır (Bkz. Görsel 8). Bu koşullarda sabaha kadar uyuyan Bekir hastalanarak birkaç hafta sonra kapının önünde yere yığılıp kalır. Bu sahnenin filmin en dramatik anlarından birini oluşturmasının nedeni camı açıp şömineyi söndürmesiyle Bekir'in hastalanarak ölmesine sebep olan kişinin film sonuna kadar gizlenmesidir. Filmin sonunda bu kişinin Havva olduğu anlaşılıp tüm düğüm çözüldükten sonra yanan bir şömine görülmektedir (Bkz. Görsel 8).

Görsel 8

Söndürülen şömine ve filmin kapanış sahnesindeki şömine



Bu şömine Bekir'in önünde uyuyakaldığı şöminedir. Filmin başında yanan şöminenin sönmeye, hâlâ yanıyor olmasıyla olayların başlangıç noktasına işaret eden bu imge, zaman-imge bağlamında zamanın belirsiz, döngüsel ve çok katmanlı oluşuna vurgu yapar. Planın genel olarak, bir yüzü parçaları arasındaki değişimleri aktardığı kümeye, öbür yüzü de değişimini ya da en azından içinde bir değişikliği ifade ettiği bütüne dönüktür (Deleuze, 2014, s. 35). Bu durumda bu sahnede zaman geçmişten geleceğe akan bir süreç olmaktan çıkarak farklı versiyonlarının bulunduğu zaman-imge yapısına bürünür. Deleuze'ün (2021, s. 28) görüşüne göre, "değişen her şey zamandadır ama zamanın kendisi değişmez; ancak başka bir zamanda, sonsuzca değişebilir." Bu bakımdan zaman-imge bağlamında bu sahnenin o gece Havva'nın şömineyi söndürmediği bir zamanın yansıması olabileceği, belki de geçmişin başka bir versiyonunun mümkün olduğunu düşündürür. Bununla birlikte yandığı görülen şömine geçmişin bir yansıması olarak tüm bu olayların yaşanmasına sebep olan hastalanmanın yaşanmadığı bir evrenin zamanına işaret ediyor olabileceği gibi olayların farklı şekilde yaşanabilme potansiyelini de görsel olarak aktararak bir kristal-imgeye dönüşür.

Deleuze (2021, s. 102), her kristal tohumun, içinde muazzam bir evrenin potansiyelini barındırdığını çünkü bütünün büyüme kapasitesinin, bu mikro ve makro düzeyler arasındaki dinamik ilişkide gizli olduğunu ifade eder. Şömine bir kristal tohum olarak zamanın, hatıranın ve suçluluğun sembolü hâline gelir. Böylelikle yanan şömine sahnesi aynı anda hem yıkıma hem de telafiye, hem gerçeğe hem de olasılığın maddesel temsiline dönüşür. Geçmişte söndürülmüş, Bekir'in hastalanarak ölmesine neden olan kristalleşmiş bir imge olarak şömine, bu sahnede yeniden yanıyor olmasıyla geçmişin olası başka bir versiyonunu taşıyan bir potansiyel yaratır. Bu perspektiften yanan şömine sahnesi geçmişi belirsizleştirmekte, iç içe geçen zamanlara gönderme yaparak birden fazla olasılığın oluştuğu bir kristal-imgeye dönüşmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada Deleuze'ün zaman-imge ve kristal-imge kavramları temel alınarak filmdeki zaman yapısının ve çoklu anlamların üretilme şekilleri keşfedilmiştir. *Cici* filminde yapılan bu keşifler, Deleuze'ün zaman-imge ve kristal-imge kavramlarının zaman ve hafızanın ortaya çıkışı üzerinden bir örtüşme yaşandığını göstermiştir. İncelemesi yapılan sahnelerde, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın birbiri üzerine yansımalar yaparak iç içe geçtiği, zamanın tek bir doğrudan ilerlemek yerine çok katmanlı ve belirsiz bir yapıda yeniden kurgulandığı görülmektedir. Bu durum, sinematik anlatının zamansal gerçekliği nasıl dönüştürdüğüne ve yeniden ürettiğine ilişkin bir bakış sağlar. Filmde kullanılan parçalı anlatımın oluşturduğu doğrusal olmayan zaman, hareket-imgenin neden-sonuç ilişkilerine bağlı yapısından sıyrılarak zaman-imgenin kendisinin bir anlatı unsuru hâline

geldiği bir deneyim alanı biçimine dönüşür. Deleuze'ün bu kavramları *Cici* filminde, sinemanın klasik anlatılarının olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin ötesine geçerek, izleyiciyi zamanın ve hafızanın doğrudan kendisiyle yüzleştiren bir anlatı formu hâline ulaştığını açıklar. Deleuze (2021, s. 122), zamanın tümü için geçerli, birinin temeli geçmiş, diğerinki şimdiye dayalı ve ikisi de karmaşık olan iki tür zaman-imge olduğunu belirtir. *Cici* filminde bu durum, özellikle geçmişin fiziksel kanıtları olan video kayıtlarının, Kadir'in filminin yeniden üretiminin ve karakterlerin bireysel itiraflarının bir arada sunulmasıyla ifade edilir. Zamanın yankılanması olarak verilen yemek/sofra sahnesi ile fidan dikme sahnesindeki anlatı, geçmiş ve geleceğe temellenen zaman-imgelerinin bir görünümü olmaktadır. Sahnelerle ilişkili olarak "kristalleşmeye zorlanan tohumlar her yeni bir giriş ile birlikte zamanda yankılanmaya" devam eder (Deleuze, 2021, s. 111). *Cici* filmi üç temel zaman düzleminde (geçmiş zaman, ara dönem ve şimdiki zaman) geçmesine rağmen bu düzlemler birbiri içine geçecek şekilde montajlanmıştır. Bu zaman düzlemleri Deleuze'ün kristal-imge olarak tanımladığı yapılarda olduğu gibi birbirine yansıyan, kırılarak çoğalan ve çözülmesi izleyicinin anlamlandırmasına bırakılan anlatı düğümleri olarak kurgulanmıştır. Deleuze'e (2021, s. 92) göre Fransız sinema ekolünün montaj anlayışı hesapla sezgiyi birleştirerek Kartezyen bir "cebiri" arayışını ifade eder. Bu durum filmde geçmişle şimdiki zamanın iç içe geçtiği sahnelerde (özellikle ağaç dikme ve sofrası sahnesi) kullanılan ritmik ve mekânsal kurgu ile biçimsel bir mücadele olarak ortaya çıkar. Böylelikle bu sahneler, karakterlerin ve izleyicinin zihninde karşı karşıya gelen, birbirini dönüştüren travmatik anıların ve duygusal yüklerin "cebiri"ni kuramsal olarak somutlaştırmış olur. Zaman-imge bağlamında sahnelerin nedensel bir yapıdan ziyade, düşünsel bir montaj ilişkisi kurarak bağlandığı görülür. Bu durumda filmde, klasik sinemanın hareket-imge yapısından ayrılan, zamanın temsili olarak değil doğrudan zamanın deneyimlendiği yapılar inşa edildiği söylenebilir.

Filmde inşa edilen parçalı anlatı ve doğrusal olmayan zaman çoklu anlamlar bakımından değerlendirildiğinde karakterlerin travmatik hafızalarının temsiline dönüştüğünü gösterir. Bu parçalı zaman ve anlatı kullanımı, karakterlerin travmalarını hatırlama, hissetme ve yeniden inşa etme biçimleri ile anlatının zaman-imge formu üzerinden tanımladığını gösterir. Bu anlatı, izleyici için tek bir doğru hikâyeye arayışını takip etme yolcuğundan ayrılarak çoklu bir olasılığın olduğu, karakterlerin olayları kendi bakış açısından algıladığı parçalanmış zamanın temsiline dönüşür. Böylelikle zamansal yapı, yalnızca geçmiş olayları anlatmakla kalmayıp, travmayı hatırlama, yeniden yaşama ve yeniden inşa etme sürecini de gösteren bir Deleuzecü "zaman-imge" olarak işlev görür. Bu durum Deleuze'ün (2021, s. 54) bakışıyla sinemaya özgü bir olgu olarak "şimdiki imgeyle birlikte var olan bu geçmiş ve bu geleceği yakalama" biçimini ifade eder. Deleuze'e göre "kristal-imeyi, gerçek ile imgeselin ayırt edilemezliğini üretir; kristale geçer ve dolaysız zaman-imeyi

gösterir; doğru ile yanlış/gerçek ile sahte arasındaki karar verilemez alternatifleri, açıklanamaz farkları tetikler ve bu suretle zamanı disiplin altına alacak her türlü doğru/gerçek biçiminin aksine, zamana uygun düşecek sahteye has bir kuvvet dayatır” (Deleuze, 2021, s. 163). Bu demek oluyor ki kristal-imge, gerçek ile imgesel olan arasındaki sınırları belirsiz hâle getirdiğinden izleyiciyi bu iki boyutun iç içe geçtiği bir deneyime doğru götürür. Kristal-imge aracılığıyla zaman doğruluk ya da gerçeklik gibi disiplinler yerine, sanal, sahte ya da yanlış olanla iç içe geçmiş, kesinlikten uzak bir doğrudan deneyimlenen öge hâline gelir. Bu durumda zamanın tek bir doğruya indirgenmesini geçersiz kılarak, sahte olanın zaman üzerindeki belirleyiciliğini vurgular. Bu görüş, filmin tamamında “ıslatma sahnesi”nin sürekli olarak yeniden üretilmesi ile gözlemlenebilmektedir. Bu sahnede kristalin temelini oluşturan Bekir’in bir ana ilişkin kaydı iken ikinci aşamada gerçekleşen girişlerle Kadir’in bu anıyı sanata dönüştürmesi, onu tekrar izlemesi kristalin genişlemesini ifade eder. Naz’ın hem gerçeğin kaydını hem de filmin kaydını izlediğinde üçüncü bir düzeyde anının sabit gerçeklikten sıyrılarak katmanlaşan bir kristale dönüşümü gerçekleşir. Filmdeki bu sahnelerde “gerçek olay, yeniden çekim, izlenen imge” üç düzlem oluşturarak kristal bir yapıda temsille gerçek arasındaki ayrımı opaklaştırır.

Bekir’in ağaç fidanı diktiği sahnede, geçmişin fiziksel gerçeğinin temsili, Kadir’in aynı kamera konumlandırmasıyla fidanın büyüyerek ağaç olduğu bir zamanda geçmişin bugünkü yansıması olarak görünür hâle gelir. Bu sahne, yaratılan iki zaman boyutunun aynı anda var olduğu bir anlatı ortaya çıkarır. Yemek sahnesinde ise sessizlik, gelecek zamanda kahvaltı sofrasında devam eden bir paralellikle kristal-imgeye dönüşür. Cemil, hiçbir zaman oturamadığı aile sofrasında kabul edilmeyişinin bir yansımasını yaşar. Böylece izleyicide görüntüler arasındaki zamansal ve mekânsal bağın kurulması sağlanır.

Postyapısalcı ve yapıbozumcu yaklaşımlar postmodern sinemayı anlamlandırmada eleştirel bir bakış açısı sunar. Bu yaklaşımda anlamın istikrarsızlığına ve algılayan öznenin, dolayısıyla da izleyicinin kimliksizliğine vurgu yapılır (Elsaesser ve Hagener, 2015, s. 47). Anlamın bu şekilde istikrarsız oluşu, filmin her izleyici tarafından farklı deneyimlenebileceği ancak filmle olan etkileşimin izleyicinin geçmiş deneyimlerinden bağımsız olamayacağını ortaya koyar. Umberto Eco (1985, s. 6) bu konuda bir filmi analiz eden araştırma ekibinin her bir üyesinin diğerlerinin görmediği bir şeyi gördüğünü, çoğunun, o filme dair algılarını daha önce izledikleri diğer filmlerle ilişkilendirmeye başladıklarını gözlemlediğini aktarır. Bu durumda izleyicinin de araştırmacının da her filmi diğer filmlerle karşılaştırarak, önceden edinilmiş bilgi ve deneyimlerle değerlendirdiğini vurguladıklarını söylemek mümkün olur. Bu bakış açısı, parçalı anlatımlar için bireysel anlam üretimiyle birlikte kolektif kültürel bağlamda da anlam yaratma sürecinin bir parçası olma zorun-

luluğu getirir. Martin Scorsese'in (1976) *Taxi Driver* filminde, Robert de Niro'nun oyunculuğuyla sahnelenen "Are you talking to me?/Bana mı dedin?" repliğini Mathieu Kassovitz'in (1995) *La Haine* (*Protesto*) filmini izleyen bir izleyicinin ilk filmi hatırlaması ve bu gönderiyi anlamlandırması bu duruma örnek olarak verilebilir. Bu tür gönderme ve referans verme izleyicinin kimliğini geçici olarak parçalanmasına ve metinlerarası bir anlamlandırma sürecine girmesine neden olmaktadır. Bu görüşe paralel olarak, izleyicinin anlam üretiminde bir filmdeki metinlerarası referansları tanınması, Staiger'in (2005) medya pratiklerindeki tarihsel devamlılık vurgusu ile Kristeva'nın (1980) metinlerarasılık kuramının kesişim noktasında konumlanan bir seyir pratiğini ifade eder. Postmodern anlatıların parçalı anlatımlarında bireysel anlam üretiminin kolektif anlam üretimine olanak verdiği bu bakış açısıyla filmdeki pencerenin açık kalmasının babayı hasta etmesi sahnesini değerlendirmek mümkündür. Bu sahne Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filmindeki Ali'nin, babasının hastalığını ilerletmek için her gece camı açık bırakmasıyla paralel olarak görmek mümkündür. İzleyici bir an için bu gönderme ve referansla geçici olarak parçalanmış kimliği ile metinlerarası bir anlamlandırma sürecine uğrar. Filmin ilk sekansında özellikle pencereyi açanın kim olduğunun görünmemesi ile daha da anlam bulur. Böylelikle akla Erdem'in filmindeki Ali gelerek pencereyi açanın Bekir'in oğlu Kadir olduğu fikri zihinde belirir. Filmin sonundaki Havva'nın itirafına kadar bu şüphe izleyici ile birlikte kalır. Bununla birlikte ıslatma sahnesi sinema tarihinin ilk güldürüsü Lumière Kardeşler'in *L'Arroseur Arrosé* (*Kendini Islatan Bahçıvan*) (1895) filmini akla getirir. Bu sahnede, Kadir'in anısını sanatsal biçimde ifade edişi gerçekliği çarpıtarak tohumu kristalleşmeye zorlar. Deleuze'ün kristal-imge tanımında belirttiği gibi, imge "tohumlarının sıralı kümesinden veya bütün girişlerinden" oluşan kristalde yankılanır (Deleuze, 2021, s. 112). Dolayısıyla bu sahne, sinemanın tarihsel bir anına ironik bir gönderme yaparken aynı zamanda sinematik zamanın katmanlı yapısını da ortaya koyacak biçimde filmde tekrar tekrar üretilir.



Çalışmada açığa çıkarılan anlamlar, klasik sinema anlatılarının nedensellik, süreklilik ve tek bir hakikat yapılarının postmodern anlatıda çoklu zaman dizilimlerine, kırılan anlatı düzlemlerine ve çoklu anlam üretimine dönüştüğü görüşü ile örtüşmektedir. Doğrusal olmayan zaman kullanımıyla zamanın parçalanması, karakterlerin öznel deneyimlerinin film içinde filme dönüşmesi ve anlatının farklı odaklardan ele alınarak çoklu yapıya bürünmesi postmodern anlatıların temel dinamikleri olarak *Cici* filminde belirginleşir. Filmde zaman, olayların akışını sağlayan bir süreklilik olmanın aksine hafızanın, anıların ve duyguların sinematik olarak dışa vurulduğu bir zemin olarak konumlandırılır. Kristal-imge oluşturan sahnelerde izleyicinin, zamanın içinden, hikâyenin ilerleyişi üzerinden değil zamanla ve karakterlerin anılarıyla birlikte düşünmeye davet edildiği görülür.

Sonuç olarak bu çalışma, Deleuze'ün zaman-imge ve kristal-imge kavramlarının postmodern anlatı yapılarındaki çoklu zaman, anlam ve temsil ilişkilerini çözümlemek bakımından işlevsel olduğunu göstermiştir. *Cici* filminin, bu bağlamda, Türk sinemasında postmodern anlatının güçlü örneklerinden biri olarak konumlandığını, anlatı yapısındaki parçalanma ve zamandaki kırılmalar aracılığıyla, izleyiciyi hem estetik hem düşünsel düzlemde yeni anlam katmanlarına taşıdığını söylemek mümkündür.



Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri Ayşe Gül Zeren Kosal (Doktora Öğrencisi)
Author Details ¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
 0000-0001-8610-3438  aysegulz@ogr.iu.edu.tr

Kaynakça | References

- Baker, U. (2015). *Sanat ve arzu*. İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (1998). The death of the author. E. Dayton (Ed.), *Art and interpretation: An anthology of readings in aesthetics and the philosophy of art* (s. 383-386). Broadview Press.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. (I. Ergüden Çev.). Dost Kitabevi. (Orijinal yayın tarihi 1939).
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Currie, M. (1998). *Postmodern narrative theory*. St. Martin's Press, Inc.
- Derrida, J. (1996). Yapıbozum ve pragmatizm üzerine düşünceler. C. Mouffe (Der.), *Yapıbozum ve pragmatizm* (s. 125-142). İletişim Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I, hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk. (Orijinal yayın tarihi 1983).
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II, zaman-imge* (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). Norgunk. (Orijinal yayın tarihi 1985).
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1991).
- Eco, U. (1985). Casablanca: Cult movies and intertextual collage. *SubStance*, 14(2), s. 3-12. <https://doi.org/10.2307/3685047>
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2006). *Beş vakit* [Film]. Atlantik Film, İmaj.
- FathTaheri, A., & Jafaryan, F. (2017). Ontology of time in cinema; a Deleuzian reading of still life and princeehtejab with an emphasis on the concept of time-image. *Journal of Philosophical Investigations*, 11(21), s. 39- 52.
- Guerlac, S. (2006). *Thinking in time: An introduction to Henri Bergson*. Cornell University Press.
- Güğümcü, S. (2013). Sinematik imge üzerine düşünmek. *Sinecine*, 4(2), s. 85- 97.
- Kassovitz, M. (Yönetmen). (1995). *La haine* [Film]. Les Productions.



- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press.
- Lumière, L. (Yönetmen). (1895). *L'arroseur arrosé* [Film]. Lumière.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern durum* (İ. Birkan, Çev.). Bilge Su Yayıncılık.
- Mutlu, E. (2017). *İletişim sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- Oya, B. (Yönetmen). (2022). *Cici* [Film]. Krek Film, Netflix.
- Pisters, P. (2003). *The matrix of visual culture: Working with Deleuze in film theory*. Stanford University Press.
- Ricoeur, P. (2002). Narrative time. M. McQuillan (Ed.), *The narrative reader* (s. 254-261). Routledge.
- Rodowick, D. N. (2010). Introduction: What does time express? D. N. Rodowick (Ed.), *After images of Gilles Deleuze's film philosophy* içinde (s. xiii- xxiv). University of Minnesota Press.
- Scorsese, M. (Yönetmen). (1976). *Taxi driver* [Film]. Columbia Pictures.
- Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), s. 66-76.
- Staiger, J. (2005). *Media reception studies*. New York University Press.
- Trifonova, T. (2004). A nonhuman eye: Deleuze on cinema. *SubStance*, 33(2), 134-152. <https://dx.doi.org/10.1353/sub.2004.0031>
- Zeka, N. (1994). Yolları çatallanan bahçe, aynalı gökdelenler, dil oyunları ve Robespierre. N. Zeka (Der.), *Postmodernizm* (s. 7-30). Kıyı Yayınları.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze sözlüğü* (A. U. Kılıç, Çev.). Say Yayınları.

Ek | Appendix

Cici Filminin Parçalı Anlatısı

Filmin ilk anlatı düzleminde Bekir eşi Havva, en büyük çocuğu Saliha, oğlu Kadir ve küçük oğlu Yusuf ile birlikte yaşamaktadır. Bu hikâye İç Anadolu'nun bir köyünde geçmektedir. Bekir, kameraya meraklı, daha önce yurt dışında çalışmış ama köyüne dönmüş bir karakterdir. Büyük oğlu Kadir de aynı şekilde kamerayı keşfetme arzusu yaşamaktadır. Havva ise hemşire olmak istemiş ancak kendi olamadığı için kızının hemşire olmasını ve tüm çocuklarının okumasını istemektedir. Bekir, kendisi de benzer bir durumu yaşamış olduğundan anne ve babasını kaybetmiş Cemil'i yanında çalışması için işe alır. Cemil ile evin büyük kızı Saliha arasında gizli bir aşk doğmuştur. Cemil pencerenin önüne taş bıraktığında geceleri ahırda buluşmaktadırlar. Evin bahçesine bir fidan ettikleri bir gün Kadir fidanı sularken Cemil'in ablasına baktığını gördüğünden onu hortumla ıslatarak şaka yapmak ister. Bekir de bu duruma oldukça öfkelenir ve kamerayı alıp bu anı kaydetmeye başlar. Hortumu Cemil'e vererek Kadir'i ıslatmasını ister. Cemil bunu yapmayınca Bekir evdeki kamerayı alarak kaydetmeye başlar ve bir yandan da Kadir'i ıslatır. Yalnız cezası bu kadar değildir, ceza olarak akşam yemeği sofrasına oturamamıştır ve ıslak kıyafetleriyle kapı önünde beklemektedir. Her an yağmur yağabileceğini fark eden Cemil Kadir'in yanına giderek ceketini ona verir. Yemek masasında diken üstünde bekleyen Havva, Bekir'in işaretiyle Kadir'i içeri alıp ısıtır. Ceketini gören Saliha da Cemil'in dışarıda soğukta kaldığını anlar. O akşam Bekir televizyon önünde uyuyup kalmıştır. Kimin yaptığı görünmese de soba söndürülür, cam ardına kadar açılır. Bu koşullarda sabaha kadar uyuyan Bekir oldukça hastalanır, öyle ki birkaç hafta sonra iyileşmek yerine kapının önünde yere yığılıp kalır.

Bu noktada hikâye siyah beyaz olarak, hortumla ıslatma sahnesinin benzer bir görünümünde devam eder. Ancak bu sefer yerde karlar vardır ve çocuğunu ıslatan baba çocuğuna küfürler etmektedir. Tam bu noktada görüntünün sarsılmasıyla bunun bir kamera çekimi olduğu anlaşılır. Klakette yönetmen ismi olarak Kadir yazmaktadır, böylelikle bunun bir çocukluk hatırasının senaryolaştırılmış hâli olduğu anlaşılır. Hikâye artık bir yönetmen olan Kadir'in çocukluk evinde film çekmesi aracılığıyla devam etmektedir. Kadir anılarından yola çıkarak senaryosunu yazdığı filmde annesini oyuncu olarak oynatmak istemektedir. Ancak Havva ileri yaşı sebebiyle akli karışmış bir durumdadır. Saliha, bakımını üstlendiği annesi ve kızı Naz'la birlikte kardeşinin film çekimi için baba evine gelmiştir. Naz dayısının verdiği kamerayla kamera arkası görüntüleri kaydetmektedir. Filmin 'hasta baba'ya yemek yedirme sahnesi çekilirken Havva'nın geçmişiyile birebir örtüşen anıları gün yüzüne çıkar. Bu durumu psikolojik olarak kaldıramayan Havva Kadir'e bir tokat atar.

Kadir'in Cemil karakterini oynatmak istediği oyuncu gelmeyince rolü Cemil'in kendisine verir. Cemil mavi perde önünde şarkı söyler. Çekimin uzayacağını öğrendiğinde birkaç işi olduğunu söyler ancak Kadir çekimi devam ettirmek konusunda ısrarcı olur. Cemil "Başlamazsam beni ıslatır mısınız?" diyerek geçmişin yüzleşmesini gerçekleştirir. Naz'ın gözünden ikisinin bu konuyu konuşup anlaştıkları ve birbirlerine sarılarak barıştıkları uzaktan görülür.

Cemil'in mavi perde önündeki görüntüsünün kar yağın bir ormana montajlandığı görüntülerle başlayan başka bir anlatı düzeyine geçilir. Ekranda hem film için çekilen hem de kamera arkası



olarak çekilen görüntüleri, hızlı okutularak ve zaman zaman durdurularak izlenmektedir. Görüntülerden biri Naz'ın kaydettiği kamera arkası çekimlerine aittir. Hızlı okutulan görüntü normal hızda okutularak izlenmeye devam edilir. Kameranın 'zoom out'uyla izleyen kişinin Kadir olduğu ve izledikleri sebebiyle ağladığı görülür.

Bu sırada en küçük kardeş olan Yusuf, eşi ve oğluyla baba evine gelmiştir. Çok önemseydiği ve babasına dair bir hatıra olarak gördüğü babalarının eski arabası ile dönmektedir ancak araba yolda bozulur. Bu sebeple arabayı tamir için kasabada bıraktığından Yusuf, eşi ve oğlu ile birlikte yürüyerek gelir. Kadir evin önünde onları karşılar. Bu karşılaşma ile annelerinin bakım evine yerleştirildiğini ancak son birkaç haftadır korona virüs salgını nedeniyle Saliha'nın evinde kaldığını öğreniriz. Kadir ve Yusuf yıllar sonra aynı yemek sofrasında oturmaktadır. Kadir'in çektiği filmin senaryosunun kendi hatıralarından oluştuğunu fark eden Yusuf bu hatıraları anımsadığını ancak abisi kadar etkilenmediğini söyler. Kadir ise daha sakin ama hüzünlü görünmektedir. Yusuf tüm evin dekore edilip yenilenmesine rağmen bir tek babalarının odasının aynı şekilde kaldığı bilgisini aktarır. Bu konuşmanın sonunda Kadir kardeşine sarılarak ağlar. Sabah olduğunda Saliha kızı Naz ve annesi Havva ile tekrar bu eve dönmüştür. Sabah kahvaltı sofrasında Kadir ve Saliha film çekimi üzerinden iki yıl geçtiği ve filmin henüz bitmediği üzerine konuşurlar. O sırada Yusuf ve eşi kahvaltıya gelir. İçeriden gelen bir sesle herkes başını Bekir'in odasına yöneltir. Havva ayna karşısında "Kimsin sen küçük kız? Ne yaptın sen? Tüh sana!! Tüh" diye kendisiyle konuşmaktadır. Kadir'in ise annesine hüzünle baktığı görüntüden geçmiş zamana dönüş yapılır.

Bekir aynı açıdan görülmektedir ve odanın kapısını kapatırken Havva'nın ağlama sesi duyulmaktadır. Kadir ise merdivenlerde oturmaktadır. Onu gören Bekir irkilir ve Kadir'i yatağına yollar. Kadir odasına gittiğinde annelerinin ağlama seslerini duyan, o gece uyanık olan Saliha ve Kadir'i görülür. Bu anıdan tekrar Kadir'in annesine hüzünlü bakışına geri dönülür.

Eskiden ahır olan ama bu anlatı zamanında çalışma odasına dönüştürülmüş odada Naz bir çekmeceyi açmak ister ancak Kadir bunu engeller. Naz'ın çektiği kamera arkası görüntülerinin kaybolduğunu söyler. Üçkardeş evin önünde akşam yemeği için mangal yaparken evin satılmasıyla ilgili girdikleri yoğun tartışma sonucunda Kadir, Yusuf'a tokat atar. Yusuf eve girer o sırada Kadir, anneleri Havva'nın, babalarının diktiği ağacın altından onlara baktığını görür. Havva onların yanına geldiğinde Yusuf da içeriden dönmüştür. Havva önce Yusuf'u tanıyamaz sonra ise evin önünde Bekir yere düştüğünde ona koşarak gelip haber veren oğlunu bu anıyla birlikte hatırlar.

Bu hatırlama ile Bekir'in evin önünde düştüğü sahneye geri dönülür. Havva, Bekir'i hastaneye götürmüştür ve yanlarına bir hemşire gelir, Bekir'in tansiyonunu ölçer. Havva, Bekir için dua etmeye başlayınca Bekir evin eğer hastaneden sağlıklı çıkamayacak olursa evin satılmasını istemediğini, o evi elleriyle emek vererek yaptıklarını ve torunlarının o evde yaşamasını istediğini söyler. Sonraki sahnede ise Havva'nın yatak odasında valizi doldurduğunu görürüz. Şehre taşınacaklarını anlayan Saliha, gitmemek için annesiyle kavgaya tutuşsa da annesi ikna olmaz. Kadir ise bu anları babasının kamerasıyla kaydetmektedir.

Tekrar film zamanına dönüldüğünde Yusuf ve eşinin şarkı dinleyerek dans ettiğini görürüz. Şarkıyı beğenmeyen Saliha başka şarkı açılmasını istediğinde Yusuf ablasının önceden açıp dans ettiği "Ben acılar kadınıyım" şarkısını açar. Bu şarkı Saliha'nın Cemil ile bağlantı kurarak dinlediği

bir şarkıdır. Sabah olduğunda ise Saliha eve yaklaşan babasının arabasını görür. Arabanın içinde Cemil vardır, sanayide tamir edilen arabayı teslim etmek için gelmiştir. Saliha Cemil'i kahvaltıya davet eder. Herkes içeri girdiğinde geçmiş zamandaki genç Cemil'in eve uzaktan bakmakta olduğu görülür. Kahvaltı sofrasına geri döndüğünde Cemil kendini hatırlamadığını düşündüğü Havva'ya kendini hatırlatmaya çalışır. Bunun için de bir türkü söyler ancak Havva ona doğru saldırır. Cemil'i camın önüne götürerek "taş" der. Bu noktada Saliha ve Cemil arasındaki haberleşmeyi bildiğini ve camın önündeki taşı alarak ikisinin buluşmasını engellediğini anlarlar. Bu sırada Naz dayısının çalışma odasındaki çekmecede ne olduğunu merak etmektedir ve oradaki kaseti izlemeye karar verir. Bu kasette Bekir'in kamerasından Kadir'i hortumla ıslatması da dâhil olmak üzere geçmiş izler. Naz bu sahnenin gerçekten yaşandığını anladığında büyük bir hüzne kapılır ve ağlayarak yürüyüşe çıkar. Kahvaltı sofrasında ise Cemil, Yusuf ve eşi oturmaktadır ve bu ıslatılma anısını konuşurlar. Yusuf sigara içmek için sofradan kalkar ve eşi de peşinden gider. Cemil sofrada tek başına kalır. Saliha Bekir'in odasında annesine içini dökmektedir. Onu affedemediği ve tüm terapilerinde onunla ilgili konulardan konuştuğunu söyler. Bu noktada Havva ile Saliha arasındaki yüzleşme gerçekleşmiş olur. Saliha Cemil'i uğurlarken 30 yıllık başka bir yüzleşmeyi daha gerçekleştirir. Cemil aslında Saliha'nın okuluna gittiğini ancak Saliha'nın değişen yaşamında kendine yer olmadığını düşündüğünden köyüne geri döndüğünü anlatır. Cemil yolun düşerse diye yine Saliha'yı çağırır ancak Saliha annesini bahane ederek gelemeyeceğini söyler. Bir akarsu kenarında oturan Kadir'in yanına yeğeni Naz gelir. Dayısına kasetleri bularak onları izlediğini ve kamera arkası görüntülerini bulmak istediğini söyler. Dayısı kameranın yerini söylemese de çalışma odasına dönen Naz aynı çekmecede kamera arkası görüntülerin kaydedildiği kamerayı bulur ve izler. Önceden dedesinin nasıl öldüğünü bilmediği için kamera kayıt yaptığı sırada ananesinin itirafını anlamadığını fark eder. Bu çekimleri izlerken çalışma odasına annesi Saliha ve dayısı Yusuf da gelmiştir. Annelerinin babaları hakkındaki itirafa onlar da şahit olur. Havva o gece oğlunu ıslatıp soğukta bırakan Bekir'in ıhlamuruna uyku ilacı koyarak uyumasını sağladığını söyler. Sobaya kum dökerek söndürdüğünü ve camı açık bırakarak hasta olmasına sebep olduğunu itiraf eder. Başta, konuşamayan annesinin konuşan hâlini gördüğüne sevgiyle uygulanan Yusuf itirafın gelmesiyle sinir krizi geçirerek kendini kaybeder. Kadir ise onu kapıda yakalar, gitmesine izin vermez. Saliha duydukları karşısında donup kalmıştır, kızı Naz onu oradan götürür. Herkese gittiğinde Havva görüntülerin önünde yine "Kimsin sen küçük kız? Ne yaptın sen? Tüh sana" diyerek kendi yansımasına bakar. Ancak sonra kendi yüzünü okşayarak "Cici... cici hemşire" der. Bu noktada film biter ancak yanan bir şömine ile roll akmaktadır.